ИСКУССТВО КИНО 8

1973

„...Важнейшей задачей государственных органов кинематографии, творческих союзов, всех киноработников страны является дальнейшее всестороннее развитие советской кинематографии, повышение ее идейно-художественного уровня, углубление ее революционных традиций, усиление роли кино в коммунистическом строительстве, в духовной жизни общества“.

Из Постановления ЦК КПСС
«О мерах по дальнейшему развитию
советской кинематографии»

ИСКУССТВО КИНО 8
1973

Ежемесячный журнал

Орган
Государственного Комитета
Совета Министров СССР
по кинематографии и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор **Сурков Е. Д.**

Редколлегия: **Баскаков В. Е.**
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Зам. главного редактора **Медведев А. Н.**
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Зам. главного редактора **Суменов Н. М.**
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор **Ривилис Ф. Е.**
Корректор **Ярошевская С. Л.**

На цветной вклейке портреты актеров Т. Макаровой, Р. Нахапетова, Н. Мордюковой, В. Емельянова

Фото И. Гневашева

На 1-й странице обложки — Т. Доронина в роли Шуры Олеванцевой в фильме «Мачеха» (режиссер О. Бондарев, «Мосфильм»)

На 4-й странице обложки — кадры из фильма «Мачеха». Т. Доронина — Шура, Л. Костерева — Света (вверху), Л. Неведомский — Павел (внизу справа)

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

СОДЕРЖАНИЕ

СОВРЕМЕННОСТЬ И ЭКРАН

1
Первая годовщина

Сергей Бондарчук (8), Вадим Виноградов (13), Николай Губенко (15), Марионас Гедрис (19), Михаил Ершов (22), Юлий Карасик (23), Малик Каюмов (26), Тимофей Левчук (29), Николай Мащенко (31), Ходжакули Нарлиев (35), Юрий Озеров (40), Борис Рычков (41), Ивар Селецкис (45), Виталий Четвериков (49), Резо Чхеидзе (52).

ВО ИМЯ ОБЩЕЙ ЦЕЛИ

55
Г. Марков Объединим наши усилия
59
М. Царев Документ огромной объединяющей силы
62
Т. Салахов Раскрыть динамику жизни

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

65
Инна Соловьева Глазами Андрея Глебова
78
Любовь Кабо Привет от Бори Збандуто!
85
Д. Данин Было только что...

РАЗДУМЬЯ ВСЛУХ

88
Михаил Блейман Что такое режиссура?

ВНИМАНИЕ! ВАЖНАЯ ТЕМА!

103
Равиль Биктагиров КамАЗ в кадре и за кадром

ИЗ ТВОРЧЕСКОГО ОПЫТА

112
Актер в кино и в театре

КЛУБ МОЛОДЫХ

130
Наталья Аринбасарова Преодолеть разобщенность

134
Николай Олялин Моя профессия — актер

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ

137
А. Караганов На новом повороте

ПАМЯТИ ТОВАРИЩА

М. К. КАЛАТОЗОВ

151
Марк Донской Сердце художника
152
В. Розов Неожиданный человек
155
Евгений Евтушенко Чистота звука

ЗА РУБЕЖОМ

157
В. Валицкий Кинематография в тупике

СЦЕНАРИЙ

171
Левиан Чумичев Три четверга

Iskusstvo Kino
Cinema Art

THE TIME AND THE SCREEN

The First Anniversary (page 1).
SergeyBondarchuk The Duty and the Right of the Artist (page 13).
Vadim Vinogradov The Screen — about Modern School (page 13).
Nikolai Gubenko Continuity (page 15).
Marionas Gedris Hopeful Changes (page 19).
Mikhail Ershov Responsibility before the Heroes (page 22).
Yuly Karasik Inspired Labour (page 23).
Malik Kaymov All Together (page 26).
Timofei Levchuk To Advance the Word of the Communist Truth (page 29).
Nikolai Mashchenko We Are Korchaginites! (page 31).
Khodjakuli Narliev The Poetry of Brotherhood (page 35).
Yury Ozerov The Communists (page 40).
Boris Rychkov The Problem of the Personal Responsibility (page 41).
Ivar Seleckis Links of Art (page 45).
Vitaly Chetverikov The Byelorussian Epic (page 49).
Rezo Chkheidze The Greatest Discoveries Are Ahead (page 52).
Film-makers speak about the urgent problems of the Soviet cinema in connection with the Decision of the Central Committie of CPSU on cinematography.

IN THE NAME OF THE COMMON GOAL

Georgy Markov Let 's Unite Our Efforts (page 55).
Mikhail Tsarev The Document of the Great Unifying Force (page 59).
Tair Salakhov To Perceive the Dynamics of Life (page 62).
The leaders of the creative arts unions speak about the importance of the Party Decision on cinematography for the development of different arts.

NEW FILMS

Inna Solovieva Through the Eyes of Andrey Glebov (page 65).
Review of the film «The Courtesy Visit» (Mosfilm, 1973)
Lubov Kabo Best Regards from Borya Zbanduto! (page 78).
Review of the film «An Eccentric from the Fifth 'b'» (M. Gorky Film Studios, 1972).
Daniil Danin Nearly Now... (page 85).
Review of the film «Lev Landau. Sketches to a Portrait» (Centrenauchfilm, 1972).

THINKING ALOUD

Mikhail Bleiman What Is Direction? (page 88).
About the professional problems on the material of the latest films.

ATTENTION, AN IMPORTANT PROBLEM!

Ravil Biktagirov KamAZ in the Frame and out of It (page 103).
About the character of the cinematic reflection of the new automobile plant construction and the possibilities for it.

FROM THE ARTISTIC EXPERIENCE

Actor in Films and on Stage (page 112).
The dialogue: «Iskusstvo Kino»—Leningrad M. Gorky theatre.

THE CLUB OE THE YOUNG

Natalya Arinbasarova To Overcome Disconnection (page 130).
Nikolai Olyalin Occupation: Actor (page 134).
Young actors about their work and their problems.

THEORY AND HISTORY

Alexander Karaganov At a New Turn (page 137).
About the last film by V. Pudovkin «The Return of Vassily Bortnikov» and its place in the Soviet cinema.

IN MEMORIAM M. K. KALATOZOV

Mark Donskoi The Heart of Artist (page 151).
Viktor Rosov Unpredictable Man (page 152).
Evgeny Evtushenko High Fidelity (page 155).

ABROAD

Viktor Valitsky Cinematography in an Impass (page 157).
Chinese cinema today.
From Everywhere (page 168).

SCRIPT

Levian Chumichev Three Thursdays (page 171).

Адрес редакции: 125 319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72.
А-09254 Подп. к печ. 24/VII 1973 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12(условных листов 14).Тир. 46020 экз. Заказ 2414. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам Издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

Первая годовщина

Принятое год назад Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» — это документ огромной государственной важности, в котором глубокий, теоретически обоснованный и основанный на многочисленных фактах из практики киноискусства анализ состояния нашего кино сочетается с необыкновенной широтой охвата всех его основных проблем. Постановление, по своей сути и принципиальной направленности, последовательно продолжает генеральную политику Коммунистической партии в области идеологии и культуры, последовательно применяя к киноидеи XXIV съезда КПСС, касающиеся литературы и искусства. Вспомним, как сформулировал главные из них Генеральный секретарь ЦК КПСС Леонид Ильич Брежнев, заявивший с трибуны партийного форума, что «с продвижением нашего общества по пути коммунистического строительства возрастает роль литературы и искусства в формировании мировоззрения советского человека, его нравственных убеждений, духовной культуры. Естественно поэтому, что партия уделяла и уделяет большое внимание идейному содержанию нашей литературы и нашего искусства, той роли, которую они играют в обществе. В соответствии с ленинским принципом партийности мы видим свою задачу в том, чтобы направлять развитие всех видов художественного творчества на участие в великом общенародном деле коммунистического строительства».

Принятые Центральным Комитетом в осуществление решений XXIV съезда партии Постановления «О литературно-художественной критике» и «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» — это документы огромной общетеоретической важности: их отличает тщательная, научно аргументированная разработка методов и форм идеологической работы, направленных на претворение в жизнь великой цели воспитания подлинно коммунистического мировоззрения у широчайших масс трудящихся; как и вся многогранная деятельность партии коммунистов, эти документы дают пример творческого применения марксистско-ленинских принципов к решению наиболее актуальных вопросов культурного и идеологического строительства; в них глубоко и наглядно выражены суть ленинского учения о партийности литературы и искусства и высокая степень ответственности за состояние и перспективы развития всей художественной культуры социалистического общества, всегда присущие Коммунистической партии. Вот почему влияние обоих документов не ограничивается какой-либо отдельной областью художественного творчества, в равной мере распространяясь и на

литературу, и на все виды искусства, и на литературно-художественную критику, и на марксистско-ленинскую эстетическую теорию. В этом их сила и непреходящее значение для настоящего и б у д у щ е г о социалистической культуры.

Советские художники — литераторы, кинематографисты, деятели театра, представители каждого из отрядов многотысячной армии творческой интеллигенции нашей страны — восприняли решения XXIV партийного съезда и последующие Постановления ЦК как новое убедительное проявление постоянной, вдумчивой и требовательной заботы партии и государства о судьбах социалистического искусства. Вопросы, являющиеся сердцевиной всей нашей идейно-воспитательной работы, выдвинутые в повестку дня самой жизнью, с исчерпывающей полнотой и ясностью зафиксированные на страницах программных документов Центрального Комитета, получили широкий и живой отклик в выступлениях работников культуры в центральной и республиканской печати, во всех творческих организациях, на киностудиях и в театральных коллективах. И сегодня можно повсюду наблюдать начавшийся процесс воздействия мудрых идей и продуманных указаний партии на умы и творческие замыслы художников, для которых они являются прочной платформой и вдохновляющим стимулом в работе. Однако процесс этот должен идти быстрее, стремительно развиваясь вширь и вглубь. В особенности это относится к такому важному, массовому и действенному искусству, как искусство кино.

В подробном обсуждении Постановления ЦК «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» приняли участие представители многонационального советского киноискусства, собравшиеся в октябре 1972 года на III пленум правления Союза кинематографистов и на Всесоюзное совещание работников кино, состоявшееся в апреле этого года в Москве. Кинематографисты единодушно восприняли Постановление ЦК как исключительно своевременный и основополагающий документ, в котором признается возросшее значение кино в деле коммунистического строительства, отмечаются достижения нашей кинематографии, констатируется успешное развитие киноискусства в союзных республиках, и одновременно — глубоко и точно — вскрываются серьезные ошибки и недостатки, мешающие всесторонне и наилучшим образом использовать богатые возможности «важнейшего из искусств»; они горячо поддержали выдвинутую в Постановлении конструктивную программу идеологических, художественных и организационных мероприятий, охватывающую буквально все стороны деятельности советской кинематографии — от планирования репертуара до улучшения технического обеспечения кинопроизводства и проката,— осуществление которой позволит нашему киноискусству подняться на уровень требований, вытекающих из решений XXIV съезда КПСС.

Каковы же главные направления и этапы коренной перестройки всей нашей кинематографической деятельности — перестройки, которая уже началась и продолжение которой рисуется все более отчетливо?

Рассматривая сегодняшнее положение советского кино и всю многогранность его проблем в свете идей XXIV съезда, ЦК КПСС с предельной ясностью определил магистральную задачу, стоящую перед государственными органами кинематографии, творческими союзами, перед всеми киноработниками страны, как «дальнейшее всестороннее развитие советской кинематографии, повышение ее идейно-художественного уровня, углубление ее революционных традиций, усиление роли кино в коммунистическом строительстве, в духовной жизни общества».

Вдумаемся в деловую немногословность этих строк, вбирающих в себя осмысление вопросов программной значимости! Касаясь проблемы идейно-эстетического уровня кинофильмов, партия четко ориентирует советских кинематографистов на повышение к а ч е с т в е н н ы х показателей их работы, выделяя непреложное единство обоих главных критериев ее оценки: идейности произведения киноискусства и его художественных достоинств. Ведь идейная сила фильма обеспечивается не благими намерениями его создателей. Она определяется мерой художественной убедительности готового произведения, которая, в свою очередь, зависит от уровня творческого воплощения выверенного в идейном отношении и актуально важного замысла. Идея в киноискусстве обретает жизнь и способность к действию только в образной форме. Она не может существовать в н е художественного контекста произведения. Следовательно, всякая «серая» лента, любая картина, попадающая з а черту круга явлений искусства,— при всей «номинальной ценности» темы и отвлеченно декларированных идейных установок — является абсолютно бесполезной для зрителя. Одновременно такой фильм наносит ущерб и всему нашему кинематографу, подрывая его престиж, замедляя рост, дискредитируя подчас правильные, ценные мысли и интересный жизненный материал. Художественный брак неизбежно оборачивается браком идейным, идеологическим просчетом.

Отсюда следует вполне очевидный вывод. Посредственные по своим художественным качествам картины, постановки, в которых художественность присутствует только со знаком «минус»,— это реальная опасность, все еще стоящая на пути подъема советской кинематографии. Для ее преодоления необходимо особое чувство ответственности за результаты своего труда, которое должно быть в полной мере свойственно каждому кинематографисту, на каком бы участке общего дела — творческом или производственном — он ни был занят. Для людей творческих профессий — режиссеров, кинодраматургов, актеров, операторов, художников — особенно существенным обстоятельством нужно считать глубокое знание жизни, вдумчивое и заинтересованное отношение к коренным процессам изменяющейся на наших глазах действительности. Есть и еще одно непреложное условие, о котором, при всей его очевидности, не всегда помнят и от которого так многое зависит: мастерское владение своей профессией, умение получить максимум положительных результатов, правильно и до конца используя богатые возможности киноискусства и кинопроизводства. Госкино СССР, студии, Союз кинематографистов, кинокритика и кинематографическая печать призваны объединить свои усилия, выступить сплоченным фронтом против «засорения» нашего экрана скучными и бессодержательными поделками, фильмами-однодневками, не дающими зрителю ни радости, ни пищи для ума. Важно четко уяснить, что «серый» фильм начинается с «серого» сценария, реализуется в ремесленнической постановке, а его «право на существование» санкционируется отсутствием острой и принципиальной критики. В результате проигрывает общее дело советского киноискусства.

Как правило, главным выразителем авторского замысла и идейного содержания фильма в целом является центральное действующее лицо, положительный герой—носитель социальных и нравственных ценностей. Герои лучших наших фильмов — история советского кино дает тому множество наглядных подтверждений — привлекали симпатии и любовь зрителей цельностью характеров, человеческим обаянием, преданностью делу партии, идеалам коммунизма. Памятный фильм — это памятный герой! Легендарный Чапаев, народный трибун Шахов,

депутат революционной Балтики профессор Полежаев, большевик с Нарвской заставы Максим, героический деятель национальной истории Александр Невский, отважный Валерий Чкалов, жизнерадостная веселая Стрелка, трогательная и очаровательная Машенька, мужественный Олег Кошевой, несгибаемый Андрей Соколов, неистовый, напористый Егор Трубников, самоотверженный Гусев — вот они, герои любимых народом картин, если ограничиться лишь немногими примерами. Таким героям верят, у них учатся мужеству, гражданственности, благородству, любви — искусству жить настоящей, полной, красивой жизнью. Сегодня, когда задача воспитать нового человека коммунистического будущего стоит в центре всей идеологической и культурной работы в стране, партия верно нацеливает мастеров экрана на использование «всего богатства художественных средств для создания впечатляющего образа нашего современника, живущего в условиях развитого социалистического общества». И нужно честно признать: здесь наше кино еще в огромном долгу перед народом и партией, перед самим искусством.

Оглянемся на год-полтора назад. Действительно, за это время были созданы значительные и хорошо принятые миллионами зрителей фильмы, такие, как «Укрощение огня», «А зори здесь тихие...», «Любить человека», «Поклонись огню», «Невестка», «Тепло твоих рук», «Ждем тебя, парень!», давшие нам радость встречи с подлинно высоким искусством, с прекрасными и яркими людьми. Повышение критериев требовательности, более глубокая разработка проблем и образов, характерные для этих произведений,— вот в чем уже достоинство этих картин; на их примере еще виднее, как важно, чтобы замечательные мысли, выраженные в Постановлении ЦК КПСС, воплотились бы в сценариях, еще ожидающих режиссеров. Самое важное сейчас в том, чтобы наметившаяся тенденция к созданию подлинно современных фильмов получила развитие и углубление. О том, что стремление к такому развитию овладело умами художников, свидетельствуют, в частности, замыслы наших ведущих мастеров экрана, вся творческая атмосфера, присущая сегодня нашему кинематографу.

Постановление партии по вопросам кино — это не только очень своевременный, но и глубоко с о в р е м е н н ы й по содержанию и тональности документ. Остановимся еще раз на той его части, где говорится, что «в советском художественном и документальном кино должны находить талантливое отображение процессы коммунистического созидания и воспитания нового человека, претворения в жизнь бессмертных ленинских идей, исторические успехи в социалистическом преобразовании мира. В произведениях кино следует глубоко запечатлеть героический путь, пройденный советским народом под руководством КПСС, свершения современного этапа коммунистического строительства, неуклонное упрочение морально-политического единства нашего общества; больше внимания уделять отображению труда и подвигов советского человека, его богатого внутреннего мира, утверждению идейных и нравственных ценностей нашего общества, советского образа жизни». Разве не видна за этими строчками величественная панорама нашей социалистической современности? Разве не рождают они гордой мысли о наших успехах, о славной истории нашей Родины, о тех высотах, на которые мы сегодня поднялись? Меньше года назад мы праздновали золотой юбилей нашего государства — Союза ССР. Мы подводили итог полувекового исторического этапа развития новой, неизвестной прежде человеческой истории общности людей, объединившей более ста наций и народностей на основе одинаковых классовых интересов всех трудящихся, независимо от их национальной принадлежно-

сти. Итог этот со всей убедительностью продемонстрировал монолитную нерушимость единства советского народа, огромные экономические и культурные достижения всех народов СССР, еще недавно так сильно отличавшихся один от другого по уровню исторического развития, животворную силу идей, лежащих в основе дружбы и братского сотрудничества многих наций и народностей. И разве не дает эта жизненная, видимая всему миру реальность необъятного простора для творческой мысли и фантазии талантливого и честного художника!

Сегодняшний день планеты! Сколь разительно отличается он от дня вчерашнего, от самого недавнего прошлого, когда между государствами с различными социально-экономическими системами преобладали отношения недоверия и конфронтации... Конструктивная внешняя политика Коммунистической партии Советского Союза, основанная на ленинском принципе мирного сосуществования, Программа мира, выдвинутая XXIV съездом КПСС, претворяются в жизнь настолько активно, что уже сейчас, когда обстановка в Европе в значительной степени нормализовалась, а успешно проведенные Генеральным секретарем ЦК КПСС товарищем Л. И. Брежневым переговоры с руководителями ФРГ и США способствовали новому заметному ослаблению международной напряженности, можно считать реальным близкое осуществление вековой мечты человечества — жить в мире без войн, без изнурительной и бессмысленной гонки вооружений, широко сотрудничать в самых различных областях экономики, науки и культуры на основе взаимной выгоды. Все это — важнейшие характерные признаки положительного изменения действительности, достойные самого пристального внимания тех, кого творческий долг обязывает к художественному отображению современности.

Подчеркнув первостепенную важность современной темы в социалистическом кино, Постановление ЦК КПСС указало на необходимость расширять область творческого поиска советских художников, обратилось к ним с призывом расширять и разнообразить тематический и жанровый спектры киноискусства. Пафос партийного документа состоит в мобилизации всех творческих сил во имя утверждения правды коммунизма. Ибо советское кино — искусство, рожденное революцией. Смелое новаторство в соединении с постоянным развитием дорогих и плодотворных традиций, опора на фундаментальные принципы социалистического реализма — вот факторы, дающие жизненную силу советскому киноискусству, гарантирующие его непрерывный идейный и художественный рост.

Однако за последнее время на карте тем и жанров нашего кинематографа появились тревожные «белые пятна» и «малонаселенные» области, причем — и это вдвойне досадно — как раз там, где активная деятельность особенно необходима. У каждого, кому небезразлично состояние нашего искусства, вызвало законное беспокойство то место Постановления, где отмечается, что в советской кинематографии «не получила должного развития художественная публицистика. Почти не создаются фильмы по острым идейно-политическим вопросам классовой борьбы на международной арене».

Нужно ли подробно аргументировать необходимость развития этого важнейшего направления! Ведь советские кинематографисты призваны делом ответить на решения XXIV съезда КПСС, подчеркнувшего актуальность разоблачения антинаучной и антигуманной сущности буржуазного мировоззрения; фильмы, впрямую обращающиеся к основным проблемам современности, политического развития в сегодняшнем мире, играют роль полпредов социалистической культуры и идеологии за рубежами нашей Родины, непосредственно участвуют в идеоло-

гической битве на стороне сил социализма, социального прогресса и гуманизма. В этой связи нужно с удовлетворением отметить недавно законченные картины: «Пылающий континент» Романа Кармена, «Чужого горя не бывает...» Константина Симонова, «Это сладкое слово — свобода!» Витаутаса Жалакявичуса. Фильмы эти сделаны различными художниками, в различных жанрах и на несхожем материале. Но есть в них много общего, что позволяет отнести все три картины к категории экранной публицистики, к политическому направлению в современном кинематографе. Это общее —высокая гражданственность, определенность социальной и политической позиции их создателей, смелость и мастерство, проявленные их авторами в обращении с материалом, убедительная и увлекательная образная форма.

Художественное освоение действительности предполагает умение передать суть происходящих в ней изменений, реалистически изображая изменение с о ц и а л ь н ы х х а р а к т е р о в в современном обществе. XXIV съезд КПСС поставил перед партией и народом задачу соединить достижения научно-технической революции с преимуществами социалистического строя, обеспечив максимальное удовлетворение материальных и духовных запросов трудящихся на этой основе. В процессе выполнения названной задачи осуществляется перестройка материального производства, устанавливаются новые общественные связи, у человека труда формируется социальная психология качественно нового типа. Как отметил в своем докладе на XXIV съезде КПСС Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев, «современное производство предъявляет быстрорастущие требования не к одним лишь машинам, технике, но и прежде всего к самим работникам, к тем, кто эти машины создает и этой техникой управляет. Специальные знания, высокая профессиональная подготовка, общая культура человека превращаются в обязательное условие успешного труда все более широких слоев работников». Вот где поистине неисчерпаемый источник тем, сюжетов и образов для создания глубоко современных по своей сути картин! Источник, к которому кинематограф пока что обращается редко и нерешительно, скользя по поверхности явлений...

Аналогичная тенденция просматривается и в разработке богатого и содержательного жизненного материала, связанного с трудом и бытом современного села. Удачи или, если говорить точнее, «заявки» предстоящих удач, здесь почти столь же редки, как и в кинематографе на рабочую тему. Летом этого года на экраны вышла мосфильмовская картина «Человек на своем месте», произведение с интересным и необычным характером в центре повествования. В фильме видны обнадеживающие попытки приблизиться к осмыслению актуальных проблем, выдвинутых практикой современной организации сельскохозяйственного производства. Но на сегодня эту картину даже не с чем сравнить, чтобы подробнее разобраться в ее достоинствах и недостатках, поскольку она... единственная в своей «тематической и жанровой категории».

В свете названных фактов странно и неуместно выглядит благодушное настроение, чувство самоуспокоенности, свойственное части наших творческих работников и руководства студий. На проходивших весной этого года традиционных творческих конференциях «Мосфильма» и Центральной студии имени М. Горького наряду с острыми, принципиальными выступлениями, проникнутыми справедливой озабоченностью ораторов состоянием дел в творческих коллективах, звучали речи, свидетельствующие о недостаточно ответственном отношении к порученному делу,

о намерении перевести разговор о многочисленных и общих недостатках на рельсы самозащиты, на пути самоуспокоенности и благодушия.

Между тем у работников студии детских и юношеских фильмов, техническая оснащенность которой позволяет производить 20 полнометражных игровых картин в год, есть достаточно веские основания для беспокойства, поскольку в Постановлении ЦК особое внимание было уделено созданию фильмов, призванных «активно влиять на идейно-нравственное становление и всестороннее развитие юных граждан нашей страны, воспитывать у них благородные чувства любви к социалистической Родине, преданности делу Коммунистической партии, непримиримости к врагам социализма, силам реакции и агрессии». Человек, закладывающий фундамент дома, хочет знать, к т о будет жить в этом доме завтра. Мы строим наш коммунистический дом и нам вовсе не безразлично, к а к и м людям предстоит в нем поселиться. Известно, что кино способно оказывать огромное воздействие на детскую и молодежную аудиторию, которая, кстати сказать, составляет весьма значительную часть тех 13 миллионов зрителей, которые е ж е д н е в н о посещают кинотеатры в нашей стране. В последние полтора года юные зрители увидели несколько интересных и добротных лент, появление которых говорит о расширении жанровых границ и повышении художественного уровня детского кинематографа. Среди них —«Ох, уж эта Настя!», «Точка, точка, запятая...», «Чудак из пятого «Б», «Руслан и Людмила», веселые и познавательные мультипликационные и документальные картины. Но, к сожалению, по-настоящему глубоких, ярких фильмов для детей, рассказывающих о сегодняшней школе, о буднях пионерских и комсомольских организаций, о жизни замечательных людей, которыми столь богата наша отечественная история, фильмов-путешествий, фантастических фильмов в нашем репертуаре по-прежнему недостаточно.

Многое предстоит еще сделать и для восполнения другого существенного пробела в нашем кинематографе, который, как сказано в Постановлении, не использует целиком своих возможностей «для усиления интернационального и патриотического воспитания трудящихся». Такие картины, как, например, грандиозная эпопея Юрия Озерова «Освобождение», удостоенная Ленинской премии, несомненно способствуют развитию чувства патриотизма, особенно у людей послевоенного поколения, знающих о Великой Отечественной только по рассказам очевидцев, книгам и произведениям искусства. Фильмы из серии «Освобождение» помогают и формированию интернационалистского мировоззрения, утверждая пафос великой международной освободительной миссии советского народа и его армии, осуществленной в ходе минувшей войны. В то же время мы не можем пока назвать картин, достойных по своему масштабу и глубине проникновения в тему стать рядом с «Освобождением», которые бы отображали процессы становления новой исторической общности людей—советского народа, показывали, как происходило сближение социалистических наций и укрепление дружбы между братскими народами СССР, помогая бороться с еще не до конца изжитыми проявлениями национальной ограниченности и предрассудков. Такие произведения еще ждут своих создателей.

●

Вдохновляющая программа нашей творческой работы определена Постановлением ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» широко, с учетом ближайших и перспективных целей. Работники советского кино с воодушевлением начали претворять ее в жизнь, начали работу по переустройке своих творческих планов, ясно отдавая себе отчет в том, что только тщательно продуманная

и согласованная в своих отдельных звеньях система разнообразных по характеру мероприятий, рассчитанных на длительный срок и долгосрочный эффект, позволит в корне улучшить положение дел в кинематографе — в полном соответствии с требованиями, предъявляемыми к киноискусству социалистическим обществом на современном этапе его развития.

Уже сделаны первые шаги в направлении упорядочения организационной структуры кинематографии, осуществления целенаправленной репертуарной и прокатной политики, улучшения сценарного дела — основы производства фильмов,—внедрения эффективной и гибкой системы материального стимулирования студий и работников кино, обеспечения кинопредприятий и киносети страны оборудованием и кинопленкой, удовлетворяющими современным требованиям, совершенствования идейно-политической и профессиональной подготовки молодых кадров.

От нас самих — от нашего таланта, энергии, взыскательности, инициативы, гражданской ответственности—зависит успешное выполнение планов, намеченных партией. И у нас есть твердая уверенность, что мы справимся со своими большими задачами.

Долг и право художника

Сергей Бондарчук

Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии»— еще одно свидетельство большой, постоянной и взыскательной заботы Коммунистической партии о нашем искусстве. Вместе с тем этот важный документ, в котором широта охвата проблем сочетается с их конкретным, глубоко научным и трезвым анализом, выявляет с предельной наглядностью, как много надо нам сделать для того, чтобы советский кинематограф в полной мере отвечал своему высокому предназначению. Отвечал на деле, фактами самого искусства, а не пышными декларациями.

У всех у нас — добрые, хорошие намерения. И, возможно, мы слишком часто стараемся заверить в этом окружающих. Но искусство движется вперед не силой заклинаний. Экранное претворение замысла требует огромного труда и — это в первую очередь — у м е н и я.

«Многие кинематографисты не используют всего богатства художественных средств...»— говорится в Постановлении. А как может использовать все возможности кино тот, кто, по сути дела, н е в л а д е е т этими средствами, кто и своей профессией-то не овладел, не обеспечив себе тем самым права заниматься творческой работой?.. Это относится не только к режиссерам, но и к сценаристам, операторам, художникам, актерам — ведь каждый участвующий в создании картины должен стремиться к тому, чтобы будущее произведение воздействовало на зрителя именно х у д о ж е с т в е н н ы м и своими качествами. Без этого все усилия впустую, любой, даже самый важный и значительный замысел не обретет яркой экранной жизни.

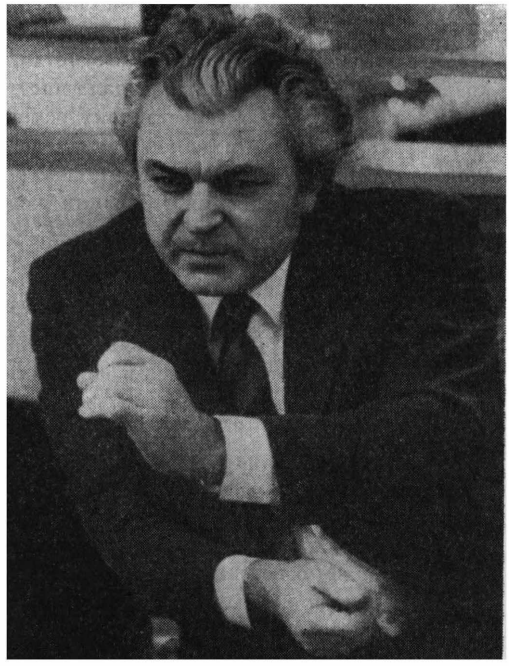
И потому нам необходимо совершенствовать планомерную, глубокую и всестороннюю подготовку творческих кадров. В институте кинематографии, на Высших курсах сценаристов и режиссеров, в процессе практической работы на студиях. Производство — тоже школа, а ведь кинематографисту нужно учиться постоянно. Если кому-то вдруг покажется, что он уже все знает и умеет, это тревожный симптом.

Со дня принятия Постановления прошел всего год, но сделано уже немало. В частности, создана Центральная сценарная студия, призванная коренным образом улучшить драматургическое обеспечение кинопроизводства. Хочется высказать надежду, что студия будет также университетом для молодых кинодраматургов, поможет полностью проявить себя талантливым и влюбленным в киноискусство людям.

Работа Сценарной студии, конкурсы на лучший сценарий, осуществление государственных заказов, новая система стимулирования кинопроизводства — вот главные организационные мероприятия, направленные на выполнение задач, выдвинутых в партийном Постановлении. Дело это не простое, требующее времени. Но уже сегодня радует появление таких лент, отвечающих на призыв партии «создавать высокохудожественные, разнообразные по тематике, жанрам и стилям кинопроизведения, развивающие лучшие традиции искусства социалистического реализма», как многосерийная эпопея «Освобождение», «А зори здесь тихие...», «Укрощение огня», «Любить человека», «Солярис». Хорошо поработали в минувшем году кинематографисты в наших союзных республиках: «Невестка», «Ждем тебя, парень!», «Алые маки Иссык-куля», «Поклонись огню», «Кыз-Жибек», «Рустам и Сухраб» — все это произведения, свидетельствующие о зрелых творческих силах наших национальных кинематографий, о перспективах на будущее.

Среди наших недавних успехов я хочу выделить две картины: «Пылающий континент» Романа Кармена и «Это сладкое слово — свобода!» Витаутаса Жалакявичуса, восполняющие определенный пробел в нашем кино, которое еще мало дает произведений, рботающих в таком нужном жанре, каким является художественная публицистика, и редко касается острых идейно-политических вопросов классовой борьбы. Очень важно, что оба названных фильма отличает яркая, интересная кинематографическая форма.

Однако это всего лишь первые итоги. Нам нужно смотреть далеко вперед, понимая,



Сергей Бондарчук

что предстоит решить еще многие и многие вопросы. Но сверхзадача наших усилий, основной смысл нашего труда сводятся к следующему: мы обязаны работать так, чтобы не разочаровывать зрителя. Люди хотят получать от фильмов не только радость и эстетическое наслаждение; наши картины должны помогать человеку в жизни, в труде, помогать ему стать более активным и сильным, интересным и богатым духовно. Значит, мы обязаны сделать все, чтобы у нас было как можно меньше всяческих «мимо»: мимо правды, искренности, мимо значительности содержания и совершенства формы. Ведь в конечном итоге это значит: мимо искусства, мимо людей, которым искусство служит.

Перечитывая Постановление ЦК КПСС, мы обязательно задумываемся над тем, что уже сделано каждым из нас и что еще предстоит сделать, оцениваем собственные планы более критически и строго.

Как актер я за последнее время снимался в «Дяде Ване» А. Михалкова-Кончаловского и в «Молчании доктора Ивенса» Б. Метальникова. Особенное удовлетворение дала мне роль Астрова; я рад, что эту постановку осуществил талантливый Михалков-Кончаловский. Режиссер сделал фильм, достойный своего литературного первоисточника, близкий людям, современникам.

Задачи данной статьи не позволяют более подробно рассмотреть такую проблему, как современность произведения искусства. Между тем я убежден, что современное звучание фильма вовсе не определяется и не ограничивается обращением к сюжетам, взятым из «сегодняшнего дня». И кроме того, обращаясь к классике, всякий раз острее ощущаешь потребность более глубокого овладения всеми средствами художественной выразительности, что, несомненно, помогает выполнению центральной задачи советских кинематографистов, которых партия призывает к созданию «впечатляющего образа нашего современника, живущего в условиях развитого социалистического общества». Творческое общение с классикой, думается мне, непременно расширяет горизонты, обогащает духовно и художественно. Это обогащение скажется, когда ты приступишь к съемкам фильма о сегодняшней действительности.

Ближайшей моей режиссерской работой будет, по всей вероятности, экранизация книги Михаила Шолохова «Они сражались за Родину». Сейчас уже готов сценарий, написанный мною по этому роману. Однако я не считаю себя автором сценария — это моя э к р а н и з а ц и я. А в титрах фильма будущий зритель прочтет: «Михаил Шолохов. «Они сражались за Родину». Ведь это Шолохов создал неповторимые человеческие характеры — Звягинцева, Лопахина, Стрельцова, старшины Поприщенко, а я попробую воссоздать их на экране: найти стиль постановки, отвечающий шолоховской прозе, найти исполнителей, которые сумеют сделать зримыми образы книги. Кинематограф, как мне представляется, передает реальность характера прежде всего через реальность поступка, поведения; фактура актера, материальный фон, обстановка повышают степень этой реальности. Возникает новое качество, возможное только в кино.

Работая над сценарием, я чувствовал необходимость определенного отбора литературного материала. Ведь со дня окончания войны прошло уже почти 30 лет, а книга создавалась по горячим следам событий, и военная пора на многое наложила свой отпечаток. Сегодня нужна поправка на время, но отнюдь не из конъюнктурных соображений, потребность эта вызвана общим развитием жизни, новым осмыслением прошлого. Думаю, что с этим согласится и автор романа, на помощь которого я очень рассчитываю.

Есть у меня еще одна давняя задумка — снять фильм о Джоне Риде. Валентин Ежов передал мне недавно первый вариант сценария с условным названием «День — год — век». В замысле это политический фильм (две полнометражные картины), его постановка потребует огромной и разнообразной по своему характеру работы. Сюжет должен охватить большой промежуток времени и множество событий: американский период биографии Рида, его молодость, начало литературной и журналистской деятельности; Мексиканская революция 1910—1917 годов (здесь будут использованы материалы, вошедшие в книгу Рида); наконец, первая мировая война, Февральская революция в России и Октябрь 1917 года («Десять дней, которые потрясли мир»). Смысловым центром произведения, притягивающим к себе все главные события и идеи, будет образ Владимира Ильича Ленина. Уже сейчас можно сказать, что в том варианте сценария, который готов, Ежову определенно удалась ключевая сцена: диалог Ленина и Джона Рида (сцена основана на историческом факте беседы Ленина и Рида в России).

Последующая работа над картиной будет связана с изучением новых архивных материалов — как литературных, так и кинохроники, фотодокументов. Это будет своего рода исследование, поиски в тех местах, где протекала жизнь и деятельность нашего героя. Мы

надеемся найти нужные нам кадры в фильмотеке Мексики, в европейских синематеках. Конечно, все это потребует времени, а оно летит быстро и ставит перед тобой новые и новые задачи...

Возможно, что, кроме советских исполнителей, в картине будут заняты американские и мексиканские актеры. В роли Джона Рида я собираюсь снимать кого-нибудь из его соотечественников. В постановке примет участие фирма «Дино Де Лаурентис», подписавшая с киностудией «Мосфильм» соответствующее соглашение.

Выше я уже упомянул о своей роли в картине «Молчание доктора Ивенса». Фильм закончен совсем недавно, и вместе с остальными участниками нашего съемочного коллектива я еще нахожусь в ожидании зрительской оценки. Но в связи с этой постановкой у меня есть желание сказать об одной из острых, хотя совсем не новых проблем отечественного кинематографа — о его технической оснащенности. «Молчание доктора Ивенса»— фильм фантастический, для его создания потребовались многие, в том числе и новые, приемы, которые по преимуществу зависят от используемой техники.

Уровень же этой техники у нас еще не соответствует современным требованиям.

Было бы еще полбеды, если бы речь шла только о специальных камерах, трюковых машинах и другом оборудовании, применяемом в особых случаях. Но ведь у нас снимается много фильмов с использованием анаморфотной оптики, так называемых широкоэкранных. К сожалению, это самый несовершенный вид съемки: он не обеспечивает ни необходимой резкости изображения, особенно — по краям кадра, ни глубины. Звук в таких фильмах тоже плохой. Я уже не говорю о чувствительности цветных пленок и качестве цветопередачи, особенно в прокатных копиях. Как-то я смотрел прокатную копию «Войны и мира». Цвета там просто не было. Была какая-то «вуаль» коричневато-кирпичных тонов... Может показаться, что разговор этот не совсем к месту. Но говорить нужно, потому что существующее положение — настоящая беда для нас, чьи усилия зачастую зачеркиваются негодной аппаратурой или плохой пленкой. Постановлением ЦК КПСС предусматривается «обеспечение студий и киносети страны оборудованием и кинопленкой, отвечающими современным требованиям». Значит, верно, дела с кинотехникой наконец улучшатся.

Постановление партии по вопросам кино — это документ с широким адресом: он обращен и к каждому из нас лично — в первую очередь, и к нашему творческому союзу, и к руководству советской кинематографии. Он нацеливает всех, кто к этому причастен, на принципиальную, глубокую и объективную оценку произведений киноискусства. Подобной оценке могут только помешать разного рода штампы восприятия, от которых мы не вполне свободны. Приведу самый свежий пример — фильм Г. Данелия «Совсем пропащий». Мне нравится эта картина, в ней, на мой взгляд, замечательно соединились усилия многих людей, владеющих своим искусством, работающих заинтересованно, честно и талантливо: оператора В. Юсова, художника Б. Немечека, композитора А. Петрова, сценариста и режиссера Г. Данелия. В творчестве Данелия последнего времени я замечаю интереснейшее сочетание лирического начала, доброго юмора и подлинного драматизма. Это мало кому удается. Я просто не мог понять, почему на обсуждении новой работы режиссера — материала и готовой ленты — Данелия корили за натурализм, за излишнюю якобы жестокость отдельных сцен. По-моему, режиссер Данелия был последователен в претворении своего замысла. Ведь жестокость на экране не может считаться запретной сама по себе. Вопрос в том, насколько она уместна для стихии фильма. Если художественный замысел того требует, нужно идти «по острию», не останавливаясь на полпути, пусть даже с некоторым риском сорваться. Полумеры всегда губительны в искусстве. И странно, что творческая последовательность, а она свойственна не только Данелия, может вызывать раздражение, упреки. Вообще я заметил, что подобная реакция возникает как раз тогда, когда происходит отклонение от известного, привычного, виденного не раз и не два... Кто-то начинает опасаться:

можно ли, мол, так? А опасаться нечего: можно! Появление необычного — одна из закономерностей развития искусства. Ведь обычное — это пройденное, значит — остановка. А мы хотим и нам надо идти вперед. Поэтому, прежде чем судить художника, нужно попытаться понять законы, которые он для себя избрал. К этому звал еще Пушкин полтора века назад... И во всех оценках нельзя ограничиваться рациональным подходом. Эмоционально-чувственный ряд, в который вылился изначальный идейный и тематический посыл,— вот с чем мы выходим к зрителю. Его убедительность, его сила и правда — вот критерии, определяющие причастность или непричастность фильма к явлениям искусства.

Очень обидно, что мы и зрителя сумели заразить эдаким рационально-критиканским подходом к кино. Наш зритель слишком часто становится в положение «критика», которое в принципе ему не должно быть свойственно. Для него естественно положение воспринимающего с о у ч а с т н и к а, положение с о п е р е ж и в а ю щ е г о, а он вдруг занимает некую стороннюю позицию. Не отдается искусству, не наслаждается им, а рационально разбирает нечто, остраненно воспринятое. Конечно, в первую очередь виноваты в этом плохие и «серые» картины, на которых никакого сопереживания, соучастия, эмоционального потрясения не происходит и произойти не может. На наш экран, к нашей гордости, не попадают фильмы, внушающие людям дурные чувства, вредные мысли. Зато как много таких, которые не вызывают никаких чувств, никаких мыслей, не дают никакой радости!..

Наш долг, наша главная забота — стремиться к тому, чтобы люди шли в кино, как на праздник, чтобы каждый просмотренный фильм становился событием (большим или малым, но обязательно событием), чтобы искусство проникало в душу и будило мысль, приобщало к стихии высоких добрых чувств и поступков.

Сегодня эта задача актуальна как никогда! В Европе и во всем мире происходит решительный поворот к новым отношениям между народами и государствами, к отношениям, основанным на взаимном доверии и развитии взаимовыгодного сотрудничества в экономике, науке, культуре. Столь благоприятное для дела мира и созидательного труда международное развитие, как мы хорошо знаем, явившееся результатом последовательной конструктивной политики Коммунистической партии Советского Союза, успешно претворяющей в жизнь Программу мира, выдвинутую XXIV съездом КПСС, не может не радовать каждого, кому дороги судьбы планеты, судьбы людей.

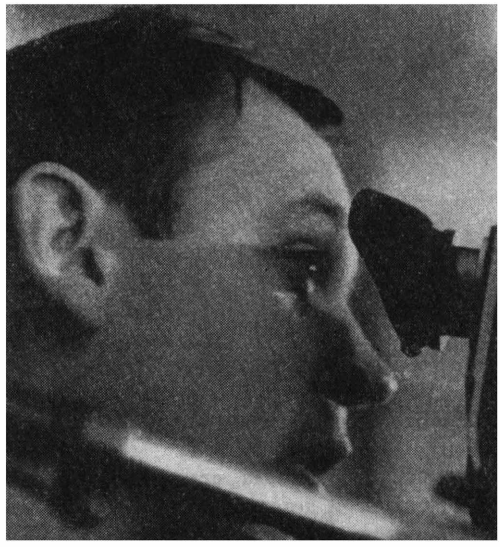
«Холодная война» уходит в прошлое и, надо надеяться, будет сдана в «архив истории» на вечные времена.

Совсем недавно мы были свидетелями события, огромное историческое значение которого невозможно переоценить. Визит в Соединенные Штаты Америки Генерального секретаря ЦК КПСС Леонида Ильича Брежнева, чей личный вклад в дело упрочения мира, развития дружбы и добрососедских отношений между народами признается во всех странах как выдающийся,— это не только новая веха в истории взаимоотношений между двумя великими державами, СССР и США. Результаты переговоров, проходивших во время этого визита между Генеральным секретарем нашей партии и Президентом Соединенных Штатов и, в особенности, заключенное между СССР и США «Соглашение о предотвращении ядерной войны» вселяют в души людей, в какой бы точке планеты ни находился их дом, надежду на то, что в этот дом никогда больше не постучится война.

Думы об этих благотворных переменах во взаимоотношениях между народами и государствами рождают чувство гордости за нашу Родину, за нашу Коммунистическую партию. И нельзя не думать с чувством огромной благодарности о личном вкладе Леонида Ильича Брежнева по претворению в жизнь советской Программы мира, которая приближает то время, когда мир на Земле восторжествует навсегда.

Экран — о современной школе

Вадим Виноградов



Вадим Виноградов

У вас растет сын... Сегодня он ходит в детский сад, завтра переступит порог школы. Как растить его сегодня, чтобы через годы он вступил во взрослую, самостоятельную жизнь здоровым, душевно закаленным, с богатым и разносторонним взглядом на мир. Над этими проблемами размышляют сегодня не только педагоги, но и ученые, социологи, философы.

Над этими проблемами задумываемся и мы — кинематографисты, работающие в области научно-популярного кино.

В Постановлении Центрального Комитета нашей партии «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» справедливо указывалось на то, что наше киноискусство еще не в полной мере использует возможности в воплощении актуальных тем современности, которые предлагает жизнь. К таким проблемам, несомненно, относится советская педагогика.

Советская школа, вооруженная материалистическими знаниями, передовой идеологией, гуманная по своей гражданской сути, берет на себя ответственные и почетные обязанности. Перед ней стоит главная задача — максимально подготовить наших детей для труда и дальнейшего учения, вооружить молодежь умением жить и работать в условиях развитого социалистического общества.

Несколько лет назад я впервые подошел к этой теме в фильме «Право быть ребенком». В нем были подняты проблемы гармонического развития наших детей, воспитания в них гуманных качеств, душевного здоровья уже в дошкольном возрасте. Сегодня мои мысли отданы работе, которая в какой-то степени продолжит размышления над проблемой воспитания.

Это будет фильм о современной школе. И об учителе. О том самом учителе, которого хвалят или клянут (увы! чаще клянут) в каждой семье, которого каждый вспоминает с благодарностью или с усмешкой, об уважении к которому так часто говорят и который больше всех других людей нуждается в нашей общей любви и поддержке.

Мечтаю, чтобы фильм не просто рассказал об учителе (таких работ было много, в последнее время «школьная» тема в кино стала чуть ли не ведущей) — не рассказал, а заставил зрителя понять учителя, поддержать учителя... И чтобы учитель мог взглянуть на себя со стороны, увидеть себя глазами детей и глазами людскими, увидеть себя таким, каким он есть — пылким или бесстрастным, добрым или злым, современным или архаичным... Чтобы учитель увидел мужество свое и осознал его, увидел страсть свою и зажегся ею. И чтобы все — и учитель, и те, кто рядом с ним работает, и все мы — оценили место учителя в сегодняшней жизни, то значение, которое имеет сегодня учительский труд.

Решениями XXIV съезда КПСС мы завершаем переход ко всеобщему (обязательному для всех) среднему образованию. Мы привыкли к постоянному росту требований времени, к постоянному развитию жизни и при-

няли это решение относительно спокойно: ну что ж, вполне логично — среднее образование для всех. В этом нет ничего удивительного: научно-техническая революция требует знаний, квалификации.

Поразительно другое. Во всем мире так или иначе, в простой или скрытой форме, на том или ином этапе обучения детей разделяют на способных и неспособных. Первые получают образование — и право поступать в высшие заведения, вторые, проучившись и двенадцать лет, такого права не получают. Педагоги мира *не верят* в возможность всех детей развиваться и обучаться так, чтобы они все могли получить достойную долю общечеловеческого наследства знаний, опыта и духовных ценностей.

И лишь наша школа ставит себе целью дать знания всем детям подряд, не разделяя их, не отбирая, не унижая недоверием.

Причем этот грандиознейший из социальных экспериментов проводится не в одной школе, не одним учителем, а на огромнейшей территории, с огромным числом детей, с невероятными вариациями школ, обычаев, образа жизни, культурных и национальных традиций.

Октябрьская революция перевернула политический и экономический уклады страны, создала новую нравственность, новый социальный и психологический тип человека. Это казалось трудным, казалось невозможным, но это совершилось.

Теперь речь идет о святая святых природы — о человеческих способностях...

Советская педагогика должна доказать, что все дети, при всем различии их способностей (а различие это отменить невозможно и игнорировать — тоже), все-таки достаточно способны, все имеют право быть образованными. «Право быть ребенком» — называлась моя предыдущая картина. «Право быть человеком» — так предполагаю назвать я новую работу. Потому что быть человеком в полном смысле этого слова — значит быть личностью, быть на уровне времени. Все это сегодня невозможно без достаточного образования и воспитания.

Очевидно, что для осуществления этой поистине дерзкой идеи — дать среднее образование всем — нужна по-новому организованная, сильная школа, нужно, чтобы совершился переворот и в сознании учителя, и в сознании ученика, и в сознании родителей, я бы сказал — переворот в нашем общем народном сознании. Сегодня по всей стране идет напряженный поиск новых форм и способов обучения. Рядом с Академией педагогических наук работает еще одна, невидимая академия с миллионными кадрами научных работников, с сотней тысяч лабораторий — обычных школьных классов. Своим фильмом мы, конечно, не можем дать однозначный ответ на вопросы — как учить детей, как их воспитывать. Нам важно рассказать о самых значительных находках школы. Главными в фильме должны быть — поиск, страсть, идейность, цель, одухотворенность.

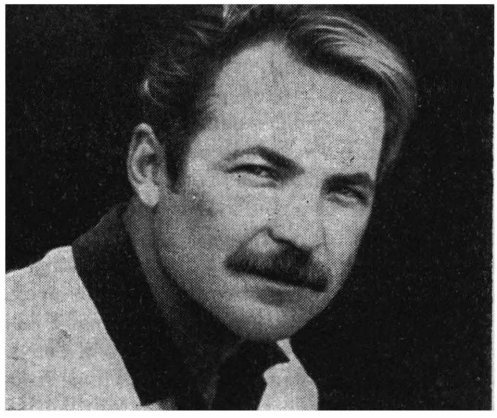
Я предвижу, что трудностей будет немало. Как соединить в одном кадре скромные будни и величественную цель? Как сделать, чтобы фильм был не просто изображением новых веяний в школе, чтобы он не превратился в показ этакой школы будущего, идеальной и идеализированной, а показал в то же время сегодняшнюю, близкую всем школу с ее еще не решенными противоречиями и большими возможностями? Мы должны не отвернуться от нынешних забот школы — от нехватки хороших учителей, от женского «засилия» в школе, от неустройства многих сельских школ,— а, наоборот, привлечь к ним внимание нашей общественности, заразить людей тревогой, вызвать желание помочь школе — нашей школе, которая через все ее трудности и неполадки идет к самой высокой, самой гуманной, поистине коммунистической цели. Мы должны сегодняшний день показать как день исторический, запечатлеть историю в момент ее становления, и не просто запечатлеть — помочь плану стать действительностью. Что-то должно измениться в жизни от нашей работы. Если не мечтать об этом, то не стоит, по-моему, и подходить к камере.

Москва.

Преемственность

Николай Губенко

Мне предстоит сегодня в связи со знаменательной датой выступать как бы от имени молодых. Поэтому не случайно возникает раздумье о самих основах, исходных принципах вхождения нового поколения в отечественное киноискусство. Что касается мирового кинематографа, то там появление «новой волны», где бы она ни возникала — во Франции или США, в ФРГ или Швеции,— как правило, сопровождается, помимо рекламного «бума» и скандальных сенсаций в прессе, довольно последовательным ниспровержением всех и всяческих устоев в эстетике и морали, демонстративным отказом от всякого сходства с предшественниками, показным неприятием каких бы то ни было традиций. Слово «традиция» в подобных случаях становится дурным тоном, воплощением косности, символом архаики и старомодности. Однако время идет, жизнь, как известно, рано или поздно ставит на свои, должные места очередные «новации» и «откровения»: нередко выясняется, что многие изобретения и находки, если и не повторяли буквально ранее найденное, то, по сути дела, знаменовали собой нечто преходящее, наносное, сиюминутное: это производило эффект, будоражило умы — чаще умы незрелые — и забывалось. Разумеется, говоря здесь о новых течениях в области кино, я не касаюсь сейчас многих аспектов так называемого «авангардизма» или «неоавангардизма». Я имею в виду лишь чисто внешний момент «прорыва» молодых к экрану, момент эпатажа публики, «пощечины общественному вкусу», нарочитой экстравагантности, бесконечной и утомительной спекуляции на новых выразительных средствах киноповествования. Обычно итогом такого рода изысков является девальвация, скоротечный и необратимый кризис только что достигнутого и шумно завоеванного. Недаром существует язвительная и точная сентенция — ничто так быстро не устаревает в кино, как новые приемы. Отсюда



Николай Губенко

еще один справедливый и разумный вывод — главный ориентир в искусстве — не сами средства, а цель, то «зачем» и «ради чего» совершаются малые и большие перевороты в кинематографическом хозяйстве.

Но сейчас мне хочется поразмышлять не о переворотах, не о катаклизмах и кризисных ситуациях, вызывающих «смену вех» в ценностях культуры экрана.

Вчитываясь в строки партийных документов, сопоставляя исторические решения ЦК КПСС с самим ходом нашей кинематографической жизни, чрезвычайно отчетливо понимаешь одну знаменательную и прекрасную особенность именно советского экранного творчества: оно всегда современно и актуально потому, что всегда исторично, неотделимо от прошлых великих свершений. Такое качество нашего искусства уже давно обозначено одним словом — преемственность.

Характерно, что в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» перспективы нашего экрана тесно связываются с развитием «лучших традиций искусства социалистического реализма», а о воспитании подрастающего поколения «на революционных, боевых и трудовых традициях советского народа» говорится как о важной и ответственной задаче сегодняшнего времени. Такое отношение к понятию тради-

ций, запечатленное в важнейшем партийном документе, представляется глубоко примечательным. Дело в том, что ощущение преемственности, связи поколений стало фактом нашей общественной жизни.

Мне надолго запомнилось высказывание Григория Наумовича Чухрая на одном из торжественных вечеров в Доме кино. Григорий Наумович сказал примерно следующее: «На Западе меня после «Сорок первого» и «Баллады о солдате» причисляли долгое время к представителям так называемой «новой волны» в Советском Союзе. Не оспаривая сейчас подробно этот термин — «новая волна», хочу лишь добавить одно: если волна не связана с потоком других волн, если она не из чего не растет, то это не волна, это лужа. Потому и наше советское кино, тесно связанное с классикой, с традициями Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, не приемлет такого понимания «новой волны», которое есть на Западе».

Целиком и полностью соглашаясь с рассуждениями Григория Наумовича Чухрая, я хочу развить его тезис о преемственности, о нерасторжимой связи поколений в советском кинематографе на примере только одной темы, темы, как мне представляется, весьма острой и перспективной, темы, поразительно актуальной и злободневной в любой период развития отечественного искусства.

Речь идет о теме, которую я бы весьма условно, конечно, рискнул назвать мерой или уровнем ответственности героя.

Ведь, действительно, история развития характера героя на нашем экране есть не что иное, как история неуклонного расширения диапазона его гражданской, социальной, партийной ответственности. Уровень, круг тех возможностей, которыми располагает центральный персонаж наших картин — возможностей и личностных и профессиональных,— расширяется, укрупняется, вбирая в себя все новые и новые сферы воздействия на людей.

Вспомним «Чапаева». Прославленный герой этого классического фильма, не задумываясь, отвечает утвердительно на вопрос своего ординарца, смог бы он командовать армиями «в мировом масштабе». В утвердительной реплике запечатлелся не только необузданный и порывистый характер легендарного комдива, в ней отразились глубочайшие и, по сути, беспредельные, безграничные потенции народного гения, обретшего свободу.

Чапаеву не дано было осуществить полностью то, к чему он рвался и чего был абсолютно достоин. Эстафету героических свершений принял от Чапаева большевик-подпольщик Максим, который в кратчайший срок освоил сложнейшую науку революционной борьбы и из рядового участника политических демонстраций превратился в вожака, лидера, руководителя масс. Во второй части знаменитой трилогии Козинцева и Трауберга Максим на память цитирует малоизвестное письмо Энгельса, потрясая воображение маститых «теоретиков» подполья. В третьей серии Максим молниеносно осваивается в премудростях управления Государственным банком.

В чем причина таких удивительных метаморфоз? Авторская вольность? Поэтическая условность? Нет, скорее всего веяния времени, требования эпохи, которые выдвинули на повестку дня необходимость совершать невозможное, творить чудеса в переустройстве мира по революционным, коммунистическим законам.

Я надеюсь, что буду понят правильно. Наблюдая за развитием гражданского и социального уровня экранных героев, я имею в виду вовсе не должность, не звание, не чин. Василий Губанов в картине Райзмана «Коммунист» занимал скромную должность кладовщика стройки, но сама высота его нравственного отношения к делу такова, что позволяет без всяких натяжек и преувеличений говорить о величии, крупности, незаурядности личности этого рядового коммуниста советской эпохи.

Думается, что сами определения «простые люди», «обыкновенные люди», «средние люди» нуждаются в пересмотре, во всяком случае по отношению к тем, кто населяет наш отечественный экран. Для меня в этом смысле характерны уже факты чисто личного опыта. Я играл крупного военачальника гражданской войны, играл директора первого в стране автомобильного завода и играл председа-

теля маленького, разоренного войной колхоза, бывшего фронтовика.

И каждая из этих ролей для меня дорога, близка мне не потому лишь, что это мои роли, мои собственные детища как актера. В каждой сыгранной роли я старался прочертить и обнаружить духовную силу, духовную мощь, если угодно, богатырство персонажа. Настоящий герой, по-моему, всегда связан с забвением собственных, сугубо личных интересов и с повышенной, резкой активизацией интересов общественных. Кто-то из критиков удачно выразился на сей счет: герой — тот, кто способен забыть о себе, когда надо думать о других.

Сейчас, очевидно, наступает время, когда в орбиту интересов нашего кинематографического героя включаются уже интересы не только его страны, его отечества, но и всего мира, всего рода людского. Тот «мировой масштаб» непрестанных изменений в жизни народов земли, в общем самочувствии человечества, о котором лишь мечтали Чапаев, Максим и мой Блюхер, фактически становится сейчас реальным, будничным масштабом видения каждого честного человека, каждого реалистически мыслящего гражданина планеты.

Конечно, расширение орбиты интересов кинематографического героя может быть трактовано по-разному, разными художественными средствами. Наряду с приемами монументального, откровенно поэтического «письма» вполне применимы в кадре и более скромные по внешнему виду, но не менее глубокие по внутренней сути способы выражения характера персонажа. Я не собираюсь сейчас возобновлять старый спор о «поэтическом» и «прозаическом» кинематографе. Хочу только поделиться своим личным опытом в связи с проблемой изображения героя на экране. Будучи учеником Сергея Аполлинариевича Герасимова, признанного мастера повествовательного жанра, склонного к лирико-философским раздумьям о жизни, я тем не менее начал свой режиссерский путь с показа заведомо драматических и даже трагедийных коллизий.

И героев своего первого фильма «Пришел солдат с фронта» мне тоже хотелось раскрыть зрителю во всем накале страстей, бередящих их души. Сама «температура», атмосфера действия в картине были иными, нежели, вероятно, ожидали знатоки стиля и методов школы Герасимова. Между тем известная неожиданность моего режиссерского дебюта вовсе не связана с отказом от традиций моего учителя и тем более — с желанием противопоставить свою поэтику его поэтике. Вовсе нет. Мне думается, что уроки Сергея Аполлинариевича отчетливо видны и ощутимы в том, как я старался выстроить среду действия, организовать ритмическое построение ленты, наконец, добиться естественности, достоверности поведения актеров в «натуральной», «всамделишной» обстановке. Фактически в своей картине я не уходил от Герасимова, а скорее шел к Герасимову, спорил с односторонним пониманием его принципов в искусстве. Герасимов для меня не сводится только к лирике, к неторопливым раздумьям вслух, к фильмам типа романа или публицистической исповеди. Для меня особенно ценен другой Герасимов — тот, что поставил эпопею «Тихий Дон», где бушует половодье чувств, где герои сталкиваются друг с другом в ожесточенной и непримиримой схватке, где будто вздыбилась земля, а реки вышли из берегов,— такое напряжение пронизывает каждый эпизод, напряжение времени, напряжение великой эпохи становления революционного мира.

Острое и непреходящее желание хранить и укреплять верность своему народу, своей партии, желание неизменно творчески соучаствовать в созидательных деяниях страны, желание, помноженное на мастерство и воодушевленность искусством,— таковы главные, основополагающие черты гражданской, социальной «ипостаси» того направления, которое связано с именем Герасимова. Именно эти уроки «воспитания чувств», полученные в мастерской Сергея Аполлинариевича, помогают его ученикам (помогли и мне) проявлять самостоятельность, утверждать себя и оставаться вместе с тем в русле плодотворной традиции.

Сочетание индивидуальности и общей устремленности к цели, общности исторической судьбы, если можно так выразиться, есть, на мой взгляд, одна из самых приметных черт развития нашего отечественного кинематографа. Неотделимость личности от движения мощных творческих коллективов, целой армии работников советского кино и помогает решению сложных, ответственных задач в каждом отдельном случае. Ощущение связи с большим целым, ощущение себя частицей неодолимой силы возникает у художника, осознавшего единство собственных интересов и интересов партии. Тогда «социальный заказ» становится велением сердца, тогда движение художественного образа не отстает от движения жизни.

Радикальные и благотворные изменения в международной обстановке, происшедшие за последнее время благодаря активной и подлинно гуманистической политике нашей партии, не могут не отразиться и на экране.

Эти перемены носят поистине исторический характер. По существу, мы вступаем сейчас в новую эпоху, эпоху, когда на смену «холодной войне» приходят сотрудничество и взаимопонимание. Такие благотворные изменения, вызывающие единодушное одобрение всего человечества, стали возможными в результате активной реализации советской «программы мира» в ходе знаменательных поездок Л. И. Брежнева в ФРГ, США и во Францию, поездок, наметивших поворот в мировой политике. Долг советских кинематографистов принять посильное участие в разработке художественным языком тех сдвигов в человеческом сознании, которые происходят под влиянием общих перемен в международном климате. Усилия нашей партии, коммунистов и прогрессивной общественности всех стран направлены сегодня на то, чтобы сделать необратимыми происходящие на наших глазах политические перемены. Мера ответственности, уровень ответственности каждого из нас в нынешних условиях возрастают необычайно. Ведь это ответственность не просто за текущий момент, за нынешний день, это ответственность за будущее человечества, за коммунизм.

Проложить путь к будущему — задача трудная и многосторонняя. Одно из решений такой задачи, серьезных решений — проблема ответственности каждого за судьбы земли. Раньше только шекспировские герои брали все зло мира на свои плечи и надрывались в тщетных попытках побороть зло. Теперь на плечи любого человека — если он человек — падает ответственность за себе подобных.

Лозунг любимого героя Германа «я отвечаю за все» становится правилом поведения того, кто стремится гореть, а не прозябать.

Вот таким людям, которые страдают, борются и действуют «не ради славы — ради жизни на земле», я посвящаю свою новую постановку «Если хочешь быть счастливым» (сценарий картины написан вместе с В. Соловьевым). В образе главного героя — летчика-испытателя Андрея Родионова — стремлюсь сделать наглядными и осязаемыми те черты характера, которые составляют главный смысл творческих поисков в нашем искусстве. Это черты настоящего патриота, коммуниста-интернационалиста, черты, естественно, разработанные в индивидуальном преломлении. Как удастся образ, покажет время.

Но уже сама попытка показать человека высокой нравственной «пробы», высокого уровня мысли и действия является для нас, авторов фильма, огромной человеческой и творческой радостью, ибо она приобщает нас к основополагающему принципу развития отечественного кино. Принципу, что обозначен одним словом в самом заголовке этой статьи: преемственность. Преемственность идеалов, преемственность мировоззренческих и эстетических установок, преемственность авторских позиций. Именно в ней, преемственности, заключается, вероятно, гарантия роста и развития нашего кино, неотделимого от роста и развития партии, великой партии Ленина, семидесятилетний юбилей которой мы сейчас отмечаем.

Москва

Обнадеживающие перемены

Марионас Гедрис

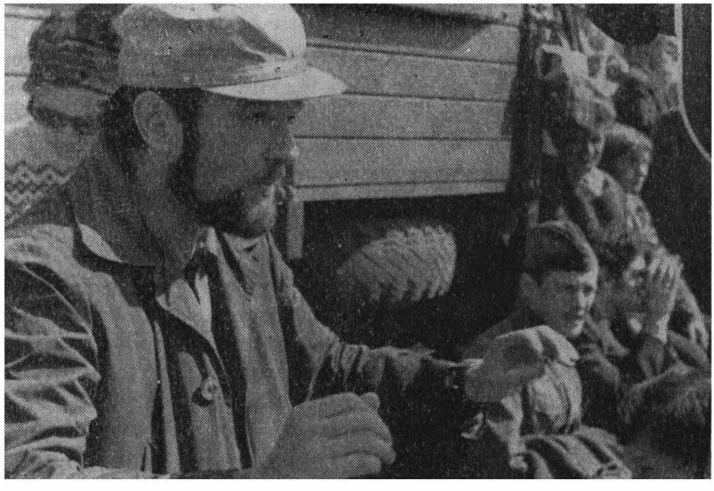
Мы снимали фильм «Геркус Мантас», работа была в самом разгаре, когда пришли газеты с Постановлением ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Вся наша съемочная группа встретила Постановление с энтузиазмом. Собравшись под открытым небом — группа находилась в то время в экспедиции,— мы обсуждали его, в каждом слове этого документа чувствуя заботу партии и правительства о нашей работе, о делах нашей кинематографии.

Многое пересмотреть, многое продумать заново надо было и нам самим — кинематографистам. Партия поставила огромной важности задачи; вот уже год мы каждодневно ощущаем воодушевляющий и направляющий дух Постановления, и нет сомнений, благотворные перемены в советском кинематографе вскоре почувствует и многомиллионный наш зритель.

Работать по-новому — это значит не только смелее приступать к осуществлению новых творческих планов, но и решительнее расставаться с тем, что мешает плодотворному творчеству. Постановление обязывает нас кардинальным образом устранять недостатки, решать наши проблемы комплексно — ведь в таком сложном производстве, как кинематограф, все взаимосвязано: плохая организация сценарного дела влечет за собою появление художественно неполноценных фильмов, не менее губительно отражается на творческом процессе техническое несовершенство оборудования многих наших студий. Об этом говорилось и на III пленуме правления Союза кинематографистов СССР: о необходимости укрепления технических баз киностудий, о недопустимо низком качестве кинопленки, о постоянной потребности в квалифицированных технических кадрах — их готовят у нас еще слишком мало.

Между тем условия работы на Литовской киностудии, к сожалению, и посейчас трудно назвать нормальными.

Бывая на многих студиях страны — порою таких же маленьких, как наша,— я убедился, что организовать кинопроизводство можно значительно лучше, чем это делается у нас. В Алма-Ате мне довелось видеть современный, просторный Дом кино Казахстана, а также но-



Марионас Гедрис

вое, почти законченное здание киностудии. Я испытал не только хорошую зависть, но и горечь — ведь пора и в нашей республике руководителям кинематографии понять, что на голом энтузиазме далеко не уедешь, что Постановление ЦК КПСС требует мер решительных и оперативных.

Но, разумеется, прежде всего пришлось задуматься о состоянии своих дел нам, непосредственным работникам киноискусства.

В зрительные залы приходят наши современники — образованные, квалифицированные, широко информированные люди. И как бывает неловко, если с экрана звучат прописные истины, если герой, предлагаемый в качестве образца, оказывается по всем своим человеческим «параметрам» на голову ниже людей, сидящих в зале. Мелкими кажутся его заботы, примитивен уровень мышления, и весь он — отражение каких-то давних представлений о жизни. А жизнь меняется, и за ней успеть нелегко. Но необходимо. Ведь искусство, отстающее от жизни, теряет главное свое качество — способность правдиво отражать действительность.

Меня особенно радует то, что в Постановлении ЦК КПСС уделено такое большое внимание сценарию как основе произведения киноискусства. Ибо серость, примитивность, банальность ситуаций, которые так режут глаз на экране,— все это обычно запрограммировано уже в сценарии.

Необходим, мне кажется, принципиально новый подход нашей редактуры к работе со сценариями. Ведь не секрет, что произведения шаблонные часто легче прокладывали себе дорогу на экран, нежели сценарии по-настоящему новаторские, отмеченные смелым поиском, свежей мыслью, предъявляющие нам непривычного еще для киноэкрана героя. Не опасаться подлинно нового, не подгонять его под общий уровень—уметь заметить его ростки, самую потенциальную возможность по-новому увидеть жизнь — вот что важно сегодня для тех, от кого зависит наш сценарный портфель. По моему глубокому убеждению, «сценарный голод» будет существовать всегда, хороших сценариев никогда не будет чересчур много. Тем важнее бережно относиться к подлинно талантливому, учитывая уроки прошлого, когда иной раз и своеобразный сценарий в результате «умелой» редактуры становился шаблонным.

Нужно сказать, что сценарные мастерские, учрежденные после опубликования Постановления, значительно оживили дела нашей кинодраматургии. По крайней мере, мы, литовские кинематографисты, почувствовали это, когда собрались на пленум, созванный Союзом кинематографистов Литвы совместно с Всесоюзной комиссией по кинодраматургии. Ощущаем определенные сдвиги и в нашей повседневной работе. В кино приходят новые и новые люди, они приносят с собою новые творческие идеи, обращаются к новым пластам жизни, проявляют изобретательность и инициативу. Это, в основном, молодые авторы, всего год-другой назад дебютировавшие своими первыми книгами.

Так, несколько лет назад привлек внимание читателей и критиков интересной повестью «Камни» молодой каунасский литератор В. Мартинкус, а недавно я прочитал его оригинальный сценарий «Гужугай». Хорошо зарекомендовавшие себя прозаики братья Диргелы, молодой драматург И. Глинскис также предложили киностудии новые интересные сценарии. Мы получили заявки от Э. Игнатавичюса, Р. Гранаускаса, И. Гансинаускайте — все эти имена новы не только для кинематографии, но и для литературы, однако первые произведения начинающих авторов позволяют возлагать на них серьезные надежды.

Особенно отрадно, что внимание наших сценаристов и режиссеров сосредоточено на темах современности, а ведь именно этого требует от нас Постановление ЦК КПСС. Достаточно просмотреть рабочие планы студии, побывать на съемочных площадках, чтобы убедиться: современность для литовских кинематографистов стала сегодня действительно ведущей темой.

Мой коллега А. Араминас уже снимает фильм, который условно называется «Юозас».

Он сам вместе с молодым кинодраматургом Р. Гудайтисом написал сценарий, рассказывающий о людях современного литовского села, о проблемах, которые им приходится решать на данном этапе развития колхозов. Все внимание авторов сконцентрировано на образе молодого председателя колхоза — человека нового склада, несущего на себе отпечаток эпохи научно-технической революции,— они ставят перед собой задачу раскрыть этот принципиально интересный для нас характер в его взаимоотношениях с людьми, показать безграничную любовь своего героя к земле, к своему труду.

По сценарию писателя Л. Яцинявичюса (это также кинодебют) режиссер А. Дауса ставит фильм «Куда отправляются сказки». Его тема — первые самостоятельные шаги в жизни юноши, тот этап в жизни молодого человека, когда формируется личность, когда закладываются основы его гражданственного и нравственного облика. Некоторые сюжетные линии фильма пришли из повести Л. Яцинявичюса «Щавелевое поле», однако сценарий настолько отличается от литературного первоисточника, что его следует считать новым оригинальным произведением.

Киносценарий «Садуто туто» предложил киностудии В. Жалакявичус, будущий фильм затрагивает сложные проблемы художественного творчества — это раздумья над отношением художника к окружающему, взаимоотношениями между людьми искусства, это протест против всякого рода банальности в искусстве. Режиссер фильма А. Грикявичюс.

Как видите, кинематографисты Советской Литвы стремятся оперативно, делом откликнуться на поставленную партией задачу — чаще обращаться в произведениях киноискусства к важным процессам современности.

Недавно режиссер А. Жебрюнас, верный своему молодому зрителю, закончил новый фильм для детей «Полуночник» по сценарию Ю. Яковлева. Во время первых просмотров юные зрители чрезвычайно живо и непосредственно реагировали на происходящие на экране события, мне думается, фильм с интересом примут и взрослые.

Несколько слов о своей работе. После двух исторических лент, в одной из которых действие отдалено от наших дней на пятьдесят, а в другой — на семьсот лет, я твердо решил вернуться к семидесятым годам нашего века, к проблемам современности. Новый роман В. Бубниса «Под летним небом», действие которого развертывается в продолжение всего трех дней, представляется мне чрезвычайно интересным по своей проблематике, привлекает сложными и полнокровными характерами. Сейчас вместе с молодым кинодраматургом Р. Гудайтисом мы работаем над сценарием будущего фильма.

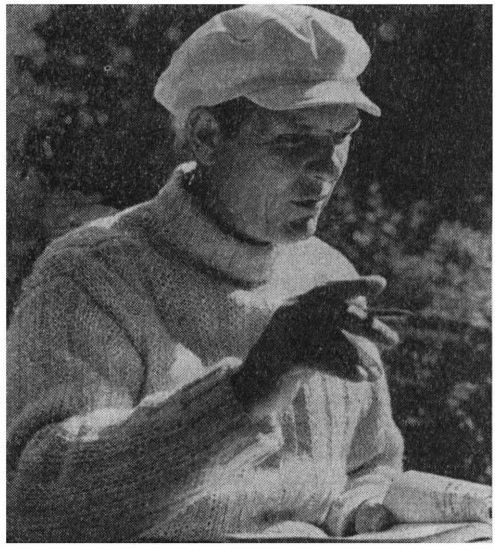
Весной мне довелось быть участником Всесоюзного кинофестиваля в Алма-Ате — первом после Постановления смотре советского киноискусства. Фестиваль еще раз полностью подтвердил актуальность для нашего кинематографа этого важнейшего партийного документа и, на мой взгляд, продемонстрировал отличные возможности современных мастеров нашего кино. Наши встречи, беседы, споры свидетельствовали о глубочайшей заинтересованности каждого, кто посвятил себя кинематографу, в том, чтобы требования партии к нашему искусству были успешно претворены в жизнь. Многие из представленных на фестивале фильмов говорят о плодотворных поисках их создателей, были на этом празднике кино и подлинные, радующие открытия.

Есть все основания полагать, что число этих открытий будет множиться. Ибо сознание ответственности перед временем, перед зрителем, решимость делом откликнуться на призыв партии — вот то, что определяет сегодня творческую жизнь многонационального советского кинематографа.

Вильнюс

Ответственность перед героями

Михаил Ершов



Михаил Ершов

Минул год с того дня, когда ЦК КПСС принял документ, определивший сегодняшнюю жизнь нашего кинематографа.

Год — срок для кино небольшой. Но уже можно и нужно говорить о процессе перестройки, которая самым активным образом идет сейчас в нашей кинематографии и от которой все мы ждем плодотворных результатов. Только ждать эти желанные результаты нужно не в надежде на те или иные организационные мероприятия (важные и необходимые), а постоянно спрашивая самого себя: что ты лично, сам сделал в ответ на требования партии. И говоря о той перестройке, что захватила сейчас наш кинематограф, я имею в виду прежде всего интенсивный творческий процесс поисков, направленных на то, чтобы делом ответить на призыв партии создавать высокохудожественные произведения.

Есть в Постановлении слова, впрямую относящиеся к сегодняшней работе нашей съемочной группы: «В произведениях кино следует глубоко запечатлеть героический путь, пройденный советским народом под руководством КПСС...» Фильм «Подвиг Ленинграда», снимающийся мной по роману «Блокада» писателя А. Чайковского, как раз и посвящен одному из самых значительных этапов этого пути.

И хотя фильм, вслед за опубликованными книгами романа, повествует лишь о некоторых событиях трудных первых месяцев Великой Отечественной войны, мы стремимся показать происходящее на широком фоне исторических событий, предшествующих июню 1941 года, на фоне той всенародной борьбы с фашизмом, неотъемлемой частью которой были мужество и героизм защитников Ленинграда, одними из первых принявших на себя коварный удар врага. Воины Ленинградского фронта, бойцы народного ополчения, все ленинградцы в эти первые месяцы войны не только отразили вражеский натиск, но стойкостью своей, героизмом своим заложили основы победы.

Наш фильм, вернее, те первые две серии, что мы сейчас снимаем, заканчивается полными напряжения и твердой решимости выстоять во что бы ни стало днями, когда фашистское наступление захлебнулось и Гитлер вынужден был отдать приказ отвести часть войск из-под Ленинграда (а это означало крах первоначального плана немцев с ходу взять город штурмом и натиском). В последующих сериях, которые мы собираемся делать по пишущимся еще страницам романа, мы продолжим рассказ о подвиге ленинградцев, не имеющем себе равных в мировой истории. Но и сегодня, снимая каждый кадр, мы помним о блокаде, о том, что ждет наших героев.

Снимая этот фильм, я и все мои товарищи по съемочной группе особенно остро чувствуем, насколько огромен наш долг — долг кинематографистов перед ленинградцами, как велика наша ответственность перед памятью сотен тысяч героев, павших за город Ленина.

В съемочной группе много бывших воинов, и собственная их память обогащает материал

картины. Оператор фильма Анатолий Назаров, в годы войны кинооператор-хроникер, снимал и первые блокадные дни и прорыв блокады в январе 1944 года. Он строил укрепления на Лужском рубеже, те самые укрепления, что спустя тридцать с лишним лет восстанавливали для съемок тысячи лужан, среди которых были и защитники города. Артист Владислав Стржельчик воевал на ленинградском фронте, у художницы Татьяны Острогорской в блокадном Ленинграде умер отец.

Наблюдая за нашими съемками на Кировском заводе, многие путиловские рабочие узнавали себя. Нет ни одной массовой сцены, где бы ни принимали участие свидетели и участники событий тех лет. И мы не можем, не имеем права ошибиться, быть не точными даже в мелочах — ведь память народа сохранила в деталях это незабываемое время.

Сложность нашей работы состоит еще и в том, что в единое целое сливаются документальная хроника исторических событий и художественный вымысел.

Это сочетание документальной правды и правды творческой фантазии необходимо, оно придаст, мы надеемся, будущему фильму не только достоверность, но и необходимый масштаб, поможет ощутить связь истории и судьбы каждого человека в отдельности.

Хочется, чтобы фильм служил оружием в борьбе с идеологией, взрастившей фашизм. «Киноискусство призвано активно способствовать формированию у широчайших масс марксистско-ленинского мировоззрения, воспитанию людей в духе беззаветной преданности нашей многонациональной социалистической Родине, советского патриотизма и социалистического интернационализма, утверждению коммунистических нравственных принципов, непримиримого отношения к буржуазной идеологии и морали...»

Я убежден, что материал романа и фильма, сама жизнь дают нам все возможности для создания картины, отвечающей этим требованиям, выдвинутым в Постановлении.

Мы посвящаем свой фильм тем, кто пережил ленинградскую блокаду, отстоял город от захвата и варварского уничтожения. Но картина адресована и молодежи, детям и внукам тех, кто сотворил великую победу. Они должны воочию увидеть подвиг отцов и дедов, узнать, что стояло за теми девятьюстами днями, о которых написано сегодня в учебниках истории.

Мы хотим, чтобы советские и зарубежные зрители, посмотрев «Подвиг Ленинграда», еще раз поклонились бы светлой памяти героев, спасших не только свой город, свою Родину, но весь мир от коричневой чумы нацизма.

Ответственность — это слово наиболее верно и емко передает сейчас суть настроений, отношения к работе кинематографистов «Ленфильма».

И это, пожалуй, самый важный итог перестройки, о которой можно говорить спустя год со дня опубликования Постановления.

Ленинград

«Чтобы спорился труд вдохновенный...»

Юлий Карасик

Как известно, мировое признание советскому кинематографу принесло не только бесспорное новаторство его корифеев в области художественной формы, но и прежде всего их постоянное стремление откликаться своим искусством на главные, актуальнейшие проблемы своего времени. Эти качества нашего кинематографа в первую очередь обусловили тот факт, что он никогда не был просто развлечением для досужих людей, а стал явлением необходимым, отвечающим глубоким духовным потребностям нашего общества; он активно вторгался в жизненные процессы, он формировал целые поколения.

Именно таким хотели бы видеть и сегодня одно из самых массовых и популярных искусств наш народ, наша партия. И та тр е-

Юлий Карасик

вога, которая была высказана в Постановлении ЦК КПСС о кинематографии, те меры по ее дальнейшему развитию, которые были в этом документе предусмотрены и теперь неуклонно осуществляются,— все это свидетельства самой заинтересованной, кровной заботы партии о нашем искусстве, о его авторитете, о продолжении лучших его традиций.

Партия еще и еще раз обратила наше внимание на темы большого общественного звучания, ибо стремление откликнуться на проблемы общенародного значения, проникнуть в суть жизненных фактов способно сделать даже камерный по форме фильм явлением масштабным и принципиальным. Мелкотемье же не способны ни оправдать, ни прикрыть никакие художественные изыски, никакой внешний размах.

«Создание впечатляющего образа нашего современника, живущего в условиях развитого социалистического общества», справедливо признано одной из главных задач искусства. Невозможно раскрыть этот образ сколько-нибудь полно, сделать его художественно убедительным, если не попытаться увидеть сегодняшнего героя во всех его взаимосвязях с жизнью, и не только личных, но и общественных, трудовых.

В двухсерийном фильме о рабочем классе, который мы задумали в содружестве с драматургом Геннадием Бокаревым, труд должен стать главной темой. Это будет фильм не по поводу производства, не по поводу труда, так сказать, а о самом труде, о производстве — одним словом, «производственный» фильм, если употреблять устоявшийся литературоведческий термин. Его действие почти целиком происходит в мартеновском цехе, что называется, непосредственно на рабочей площадке. Герои картины, так же, как и их жизненные прототипы, борются за план, за высокое качество выплавляемой стали, против штурмовщины, спорят о проблемах, связанных с происходящей сейчас в стране научно-технической революцией...

Мне представляется принципиально важным, что из двух часов экранного времени будущий зритель этой картины более часа проведет вместе с нашими героями непосредственно на их рабочем месте, в мартеновском цехе. Таким образом, согласно нашему замыслу, зритель как бы станет соучастником

трудовых будней героев фильма, соучастником самого трудового процесса, равно как и так называемых производственных конфликтов.

Производственный конфликт — это всегда конфликт нравственный и, если угодно, конфликт философский... Именно в производстве, в трудовом процессе, может быть, наиболее отчетливо перекрещиваются все линии человеческого бытия, с особенной остротой встают разнообразнейшие проблемы, волнующие нас сегодня.

Не случайно интерес к «производственной тематике» заметно вырос в мировом искусстве — взять хотя бы переведенный у нас роман американца А. Хейли «Аэропорт» или получивший одну из первых премий на прошлогоднем Каннском фестивале итальянский фильм «Рабочий класс идет в рай». Но на Западе большинство произведений, посвященных труду, производственному процессу, глубоко пессимистичны, они пронизаны ощущением бессилия человека перед миром, перед жизнью, перед действительностью. Труд в них нередко показан, как проклятие, тяготеющее над людьми; человек в труде выглядит в этих фильмах обезличенным, обреченным. И это естественно в условиях капиталистического производства, когда труд отчужден от производителей материальных ценностей, когда он превращается в тягостную обязанность.

Мы же мечтаем, чтобы наша картина стала своеобразным гимном труду свободному, радостному, не отягощенному страхом перед завтрашним днем, перед действительностью — раскрепощенному труду в условиях социалистической действительности. Мы хотим, чтобы зритель увидел: когда труд свободен и радостен, когда он становится делом жизни — это поистине прекрасно, мир становится тогда миром красоты. С такой полнотой, как в труде, нигде больше не выявляются все духовные, моральные, интеллектуальные, физические качества человека.

Наш фильм довольно сложен по построению. Хотелось бы, чтобы это была картина одновременно и эпическая и поэтическая, в которой глубина и сложность производственных конфликтов были бы раскрыты в ключе поэтическом. В фильме будет много стихов, прекрасных стихов Леонида Мартынова. В основном это стихи о труде, хотя они не написаны специально для этой картины. Эти стихи — плод глубоких, проникновенных размышлений большого поэта о жизни, о бытие.

Мы задумали включить в фильм разнообразные документальные интервью, когда своеобразный форум сталеваров страны будет обсуждать вместе с нашими героями вопросы, которые для них вдруг стали в жизни самыми главными, определяющими. Это будут интервью, взятые у рабочих различных заводов по поводу событий, происходящих в картине. Этот прием не был придуман нами заранее. Его идея возникла при обсуждении одного из вариантов сценария с рабочими и инженерами завода «Азовсталь», Череповецкого металлургического завода, московского завода «Серп и молот». Мы услышали во время этих встреч такие глубокие и неоднозначные оценки поступков наших героев, что тогда же возникла мысль снять эти беседы на пленку и включить в ткань будущего фильма.

Наша картина — о вере человека труда в свои возможности, в возможность счастья на земле, на этой планете, сейчас, сегодня, здесь! В этом смысле стихи Леонида Мартынова, которыми заканчивается фильм, могли бы одновременно служить и эпиграфом к нему:

Людям хочется быть заодно,
Чтобы спорился труд вдохновенный,
Окрыляя людские сердца,
В этом мире,
Вот в этой вселенной,
Расширяющейся без конца!

Если говорить о сюжете картины — он довольно традиционен. Фильм рассказывает о молодом человеке, который приходит на завод. Но в отличие от многих знакомых нам героев, для которых подобная ситуация — период их внутреннего человеческого становления, наш Виктор Лагутин в свои двадцать шесть лет — человек уже сложившийся, сформировавшийся, твердый в своих убеждениях. Естественно, жизнь проверяет Лагутина, испытывает его характер,

его взгляды... Понимая все объективные сложности, которыми обусловлены те или иные недостатки в работе его цеха, наш герой не мирится с ними. Он восстает против недоброкачественности в работе, ибо работать плохо, согласно его убеждению,— это безнравственно. «Нет и не может быть таких обстоятельств, которые заставили бы человека плохо работать»,— говорит Виктор Лагутин в одной из основных сцен в картине... Труд как основа нравственности в социалистическом обществе — вот одна из главных тем нашего фильма.

В круг повествования, по существу, войдет весь коллектив завода, начиная от его директора, которого нам бы хотелось показать как крупного, энергичного, талантливого руководителя, и кончая четвертым подручным сталевара.

Для меня это не первое обращение к теме труда. В первой своей картине «Ждите писем» я попытался рассказать с экрана о нелегком труде молодых строителей, прокладывающих линию электропередач через тайгу. Фильм «Самый жаркий месяц»— о металлургах.

Но, как и в том, первом в моей жизни фильме, мне хочется рассказать сегодня о людях, чей повседневный труд является частицей общенародного трудового подвига. И какие бы изменения ни происходили в жизни наших героев, каждый день их жизни в фильме как бы подытоживает лента телетайпа, выстукивающая, сколько стали, чугуна, проката дали они сегодня другим людям, народу, родной стране.

Я думаю, что если эта картина удастся, то это и будет наш посильный ответ на ту заботу о нашем искусстве, которая так ярко выражена в Постановлении Центрального Комитета КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Я думаю, что смысл Постановления и главная его цель состоят в том, чтобы усилить роль и влияние кинематографа на формирование человеческих душ.

И это задача не только наша внутренняя, но и политическая, глобальная, всемирно-историческая задача. Ибо тот заряд духовной энергии, высокой нравственности, гуманизма, которого ждет сегодня от киноискусства все человечество, может и должен исходить, по-моему глубокому убеждению, от фильмов именно нашей страны, страны победившего социализма. Никто за нас эту работу не сделает. В этом я вижу главный пафос Постановления ЦК нашей партии.

Москва

Все вместе

Малик Каюмов

Казалось бы, совсем недавно мы все с волнением читали, обсуждали и каждый по-своему переживали Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», которое восприняли как боевую программу действий.

Тогда, видимо, каждый из нас мысленно подводил итог своей работе, пытаясь ответить на главный вопрос — все ли сделано, все ли возможности кинематографа, вооружающие нас как художников, использованы, все ли наши творческие силы отданы для того, чтобы ярко проявились взволнованные, страстные, проникающие в душу каждого зрителя и вызывающие ответные высокие чувства мысли нашего современника?

Эти вопросы стоят перед кинопублицистикой и сегодня. Но мы не можем не заметить и благотворные, обнадеживающие процессы, уже происшедшие в нашем киноискусстве.

Ибо этот важный партийный документ глубоко вдохновил нас на создание высокоидейных и художественно полноценных картин, отвечающих самым актуальным и злободневным проблемам нашего времени. И мы как-то по-новому, прицельно взглянули на окружающую нас многогранную и вечно обновляющуюся жизнь, стараясь глубже осмыс-

Малик Каюмов (справа) в момент съемки

лить все, что определяет сегодняшний день советского человека-труженика, что составляет суть его духовного бытия.

Надо сказать, что именно прицельность взгляда позволяет кинопублицистам точнее нащупать пульс времени, тоньше познать щедрость и богатство души человека, выявить и показать в нашей повседневной жизни самое сокровенное, новое и передовое. Куда же нацелены сегодня наши объективы?

Весь советский народ самозабвенно трудится и творчески претворяет в жизнь планы девятой пятилетки. Повсеместно и широко развернулось по стране социалистическое соревнование.

На всем лежит печать напряженной, созидательной мысли общества. И естественно, именно в наши дни Человек с большой буквы — будь то сталевар, шахтер, хлопкороб, механизатор, животновод, золотодобытчик, энергетик, химик — видится нам во весь рост его духовных и физических сил.

И этот Человек с большой буквы, который стремится приумножить славу нашей Родины, народа своей жизнью и трудовыми подвигами, становится героем наших новых фильмов. Правда, задача наша усложняется, потому что по своим нравственным и духовным качествам герой наших фильмов должен не только совпадать с жизненным прообразом, но и нести в себе художественные, обобщающие начала, быть полнокровным образом героя нашего времени, стремящегося вперед, действием и поступками своими зажигающего и воспитывающего зрителя.

Мы, документалисты, привыкли считать, что убедительность экранного образа заключена в простоте его и естественности. Естественность течения мысли героя, совершаемых поступков обладает огромной силой воздействия. И если на экране человек умный, одухотворенный, воплощенный к тому же без расхожих шаблонов, то его идеи светлым лучом врываются в душу зрителя.

В третьем, решающем, году девятой пятилетки, большинство работ наших кинопублицистов устремлено на создание именно таких образов.

В связи с этим мне хотелось бы привести ряд примеров из практики узбекской студии. Это прежде всего фильм-портрет рабочего — прессовщика Комбината тугоплавких и жаропрочных металлов в городе Чирчике. Скромный, немногословный Файзулла Паязханов

показан в будничных делах, в которых выявляется высокое мастерство квалифицированного рабочего. Фильм «Молчаливый Файзулла» (режиссер И. Гибалевич) одновременно показывает и удивительную отзывчивость, готовность рабочего прийти на помощь товарищам.

Молодому режиссеру Т. Каипову удалось достичь в фильме «Горячий час» той самой естественности, о которой я говорил выше, и благодаря этому герои его не только интересно раскрываются как личности, но и обладают большой убеждающей силой. И это, на мой взгляд, самое главное в картине, призванной нести в жизнь достойный подражания пример.

Лента «Чинникхол, Озода и их 99 подруг» рассказывает о трудовом почине первого секретаря Шерабадского райкома комсомола Чинникхол Худояровой и ее подруг, которые использовали свой отпуск в благородных целях. В самый напряженный период уборки урожая девушки не поехали отдыхать, а сели за рули хлопкоуборочных машин, чтобы помочь товарищам досрочно собрать и сдать Родине урожай выращенного «белого золота».

В этом ряду может стоять и картина «Жизнь моя — Кызылкумы!», которая повествует о трудовых буднях Героя Социалистического Труда чабана Калабая Абдирахманова. В суровых и сложных условиях зимы он проявляет настоящую самоотверженность и добивается сохранности и высокой продуктивности скота. Можно было бы продолжить этот перечень. В названных картинах мы ощущаем свежую струю творчества, новый, заинтересованный подход режиссеров к разработке общественно важной темы. В новом свете и ракурсе показан наш труженик. Масштабен, достоверен и многообразен его мир, что особенно приятно подчеркнуть в этих коротких заметках.

Успех ряда фильмов, улучшение их качества, расширение жанров мы объясняем тем, что к их созданию были привлечены квалифицированные кинодраматурги, ведущие журналисты и писатели Узбекистана, принесшие много новых идей, интересных художественных замыслов. Есть определенный прогресс и в формировании тематического плана студии, где самое живое участие принимают сегодня общественность и ведущие творческие организации нашей республики: обкомы, райкомы партии, Министерства и институты, ведущие ученые Академии наук Узбекской ССР — словом, все, кто может внести что-то новое и интересное в работу студии.

Для меня этот год был особенно напряженным, но вместе с тем и знаменательным. С операторами Давраном Салимовым и Турды Надыровым мы ездили в Бангладеш и сняли полнометражный документальный фильм «Золотая Бенгалия». Надо сказать, что фильмы, посвященные политическим проблемам современности, меня интересовали и раньше.

Этот же фильм, о республике Бангладеш, которая наконец получила политическую независимость и заявила свое национальное и политическое кредо, стремление пойти по пути социалистического развития, позволил нам по-особому сильно ощутить огромную доброжелательность, человеческую солидарность, дружбу между народами.

Незабываемы, сердечны были встречи с премьер-министром республики Бангладеш шейхом Муджибуром Рахманом, с большими друзьями Советского Союза поэтессой Суфией Бегум Камаль, президентом Академии художеств художником Зейнулом Абеддином, известным прогрессивным поэтом Кази Назрул Исламом. Мы побывали в городах Дакке, Комилле, Читтагонге, Силхете, на промышленных предприятиях и сельскохозяйственных плантациях. Самую глубокую радость мы испытывали при встречах с простыми людьми, с тружениками Бангладеш. Рабочие джутового завода, труженицы рисовых полей и чайных плантаций, строители, крестьяне, увидев нас, радостно восклицали: «Рашен». И этого было достаточно, чтобы перед нами открывались не только все двери Бангладеш, но и сердца бенгальцев.

Сейчас я приступаю к новой работе. Это будет фильм-поэма о моей республике, с которой связана вся моя жизнь и мое творчество.

Это будет одна из картин, которые киностудия научно-популярных и документальных фильмов Узбекистана готовится создать к 50-летию образования Советского Узбекистана. Основная идея задуманных лент, главное, что нас будет окрылять в работе,— это торжество ленинской национальной политики в Средней Азии.

Роль документального кино в формировании мировоззрения советского человека, его нравственных убеждений и духовной культуры огромна, она возрастает с каждым днем. И потому мы, кинопублицисты, обязаны очень требовательно подходить к своему творчеству, по-партийному оценивая каждый замысел и фильм, к чему нас и призывает Постановление ЦК КПСС.

Ташкент

Нести слово коммунистической правды

Тимофей Левчук

Наверное, многие кинематографисты испытали те же чувства, что и я, когда впервые читали строки Постановления партии о дальнейшем развитии нашего искусства. Это глубокое удовлетворение, ощущение своевременности и назревшей необходимости такого честного, принципиального, истинно партийного разговора о судьбах кино.

Постановление показало нам яркий пример того, каким острым и нелицеприятным должен быть анализ уже сделанного и с какой трепетной заботой и вниманием следует всем нам думать о будущем кинематографа, о наиболее верных путях его развития.

Положения, высказанные в этом партийном документе, легли в основу творчества каждого работника кино. С ними сверялись сценарии, уже написанные и только задуманные, они диктовали необходимость существенных коррективов в работе над картиной, на каком бы этапе эта работа ни велась.

Но не менее важным, чем теоретические и организационные принципы, записанные в Постановлении, был сам дух этого документа, критический и вместе с тем окрыляющий. Словно раздвинулись узкие рамки экрана, и за ним возникли картины героической жизни страны, жизни великого многонационального советского народа — строителя коммунизма.

За год, прошедший после опубликования Постановления, свыше ста новых работ пришли к зрителям. И будем честны — далеко не все принесли ему удовлетворение и радость, потому что далеко не все могут быть измерены масштабом требований, выдвинутых партией. Однако процесс работы над фильмом — процесс длительный. Путь от задумки до кинозала порой исчисляется годами. И поэтому благотворное влияние партийного документа на конкретные дела кинематографистов в полной мере мы просто еще не могли ощутить.

Как и многих других кинематографистов, Постановление заставило меня новым взглядом окинуть свой личный путь в искусстве. Первый вывод, который, думаю, каждый сделал из программного документа партии, это необходимость резко повысить требовательность к самому себе, к своей работе. С высоты нынешнего этапа развития кинематографа яснее видишь, где ошибался, оступался, где не проявил необходимой твердости, в чем преуспел. Лишь после этого можно двинуться дальше в путь...

Фильм, который я сейчас снимаю, посвящен бессмертному подвигу нашего народа в годы Великой Отечественной войны. Мне кажется, что при всей широте разработки этой темы в нашем киноискусстве, при многочисленных удачах, которые здесь достигнуты, один ее аспект почему-то недостаточно привлек внимание кинематографистов. Это партизанское движение. Оно не только оказало неоценимую помощь нашей армии, но и было ярчайшим проявлением силы патриотизма, преданности советских людей Родине, их верности государству рабочих и крестьян, их беззавет-

Тимофей Левчук с актерами Т. Самойловой и Н. Олялиным

ному стремлению защищать до конца, до последней капли крови великие завоевания Октября. Вот почему фильм о партизанах кажется важным и нужным сегодня.

Особенно велико значение такой картины для Украины, где партизанские соединения вместе с партизанами Белоруссии вели упорную и победную войну в тылу врага все годы оккупации.

Имена Ковпака, Федорова, Сабурова, Наумова, Бегми стали символами партизанского движения, а сами они — нашими народными героями.

Сценарий И. Болгарина и В. Смирнова, по которому я ставлю фильм, посвящен соединениям дважды Героя Советского Союза Сидора Артемьевича Ковпака, его легендарному рейду от Путивля до Карпат. На этом пути бойцы и командиры Ковпака встречаются с белорусскими мстителями и с другими партизанскими армиями Украины.

Но, разумеется, главным в фильме является не стратегическая, военная сторона марша. Главное и для сценаристов и для меня как режиссера раскрыть внутренний мир этих народных рыцарей, истоки их бессмертного подвига.

В соединениях Ковпака сражались бок о бок русские и украинцы, белорусы, грузины, осетины... Это придавало партизанской войне характер интернациональный. Нам очень важно проследить глубокую внутреннюю связь партизан со всеми жителями сел и городов Украины, их тесную связь с народом.

Таким образом, говоря о делах тридцатилетней давности, восстанавливая картины жизни тех лет, напоминая о них сегодня, мы стремимся воспитать в новом поколении людей те же драгоценные качества характера, которые с такой яркостью проявились в годины военных сражений.

Могучей силой веет от образа самого Ковпака, характера истинно народного, масштабного, человека исключительных личных качеств. Они раскрылись сполна в условиях войны. Но разве ныне, в великих стройках, преобразованиях, свершениях не способны так же проявиться народные таланты? Разве не должны и сегодня выдвинуться такие же пламенные трибуны, беззаветно преданные делу

коммунисты, как знаменитый комиссар армии Ковпака Семен Руднев? Невольно возникает ассоциация этих людей с героями гражданской войны Чапаевым и Фурмановым.

В работе над сценарием для нас были особенно важны требования партии создать на экране яркий образ коммуниста, нести в зал, людям слово коммунистической правды, показать, что на самых трудных участках неизменно звучал призыв: «Коммунисты, вперед!» Так было в войну. Так происходит и теперь. Мы много работали над образом Руднева, стараясь глубоко раскрыть характер этого замечательного человека. Дороги нам и другие многочисленные образы коммунистов, которые проходят в фильме. Считаем своей важнейшей задачей поведать с экрана о людях, воспитанных на идеях партии.

И еще в одном направлении шла работа над сценарием и продолжается сейчас, в период съемок. Мы глубоко восприняли те положения партийного документа, которые касаются четкости и ясности драматургического построения произведения. Не аморфное и расплывчатое действие, а сложная, полифоническая, но четкая по конструкции драматургия отличает подлинные шедевры нашего кинематографа. Усложненность ради усложненности, модничанье в области формы только затемняют содержание, смазывают воспитательную роль произведения искусства, а еще чаще скрывают отсутствие твердых идейных и художественных принципов. Вот почему мы с такой тщательностью вновь и вновь выверяем конструкцию произведения, безжалостно отсекая то, что сужает масштаб явления, мешает раскрытию его глубокого гражданственного смысла.

Свой рассказ о старшем поколении людей мы ведем для тех, кто сегодня принял эстафету отцов. Суровые ситуации партизанской войны предельно обнажили характеры людей, раскрыли подлинную ценность каждого человека. В условиях иных, современных, люди так же, как и тогда, должны уметь отдавать себя, свои силы, знания и талант любимой Родине. Об этом наш новый фильм.

Киев

Мы — корчагинцы!

Николай Мащенко

Когда вышло Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» и на всех студиях страны кинематографисты горячо обсуждали его, с новой силой заговорили о воплощении современной темы. Но, хотя почти во всех печатных и устных выступлениях моих коллег остро стоял вопрос о качестве новых фильмов, поток серых, будничных картин, к сожалению, еще не остановился.

В чем дело? Партия призывает нас создавать не просто фильмы на современную тему, а высокохудожественные. Говорят, что кинематограф не может состоять из одних шедевров, что лучшие фильмы всегда рождались в сопровождении средних и слабых. Все это так.

Но если к одной хорошей картине мы будем идти через десяток плохих, мы рискуем просто дискредитировать тему современности. Так, к примеру, случилось несколько лет назад, когда на экраны вышло много плохих историко-революционных лент. Зрительные залы, где шли даже хорошие, интересные фильмы о революции, тогда пустовали.

Мы не имеем права постановкой плохих фильмов о современности притуплять желание зрителя видеть на экране себя, своих товарищей, жизнь своего народа. Наш лозунг должен быть только один: «Современный фильм — значит высокохудожественный!»

Почему же все-таки появляются на экранах картины серые, скучные? Для серьезного режиссера, писателя ответ делом на призыв партии должен быть глубоко продуман, тщательно взвешен. Его ответ — не скороспелка, а плод творческих мучений, поисков, размышлений. Но пока настоящий художник вынашивает свой замысел, выверяет его, ремесленник, скользящий по верхам, успевает поставить не один, а несколько фильмов.

В выпуске ремесленнических поделок мне видится проблема очень серьезная, чреватая

большими бедами для нашего искусства. Образуется некий порочный круг. Если принимаются сценарии на современную тему типа «Зозуля с дипломом», «Крутой горизонт» или «Умеете ли вы жить?» и по ним ставятся фильмы, как это было на нашей студии имени Довженко, то станет ли тот же Гончар работать для студии, для ее режиссеров? Придут ли к нам писатели, если они видят, что мы выпускаем подобную киномакулатуру?

Выход один — руководители кинопроизводства, режиссеры, сценаристы — все мы должны стеной встать на пути серых, слабых фильмов.

Мне думается, настала пора вести борьбу не столько за количество картин о наших современниках, сколько за их качество.

Постановление указывало: современная тема не должна быть поводом для прощения творческих огрехов. Нельзя допускать спекуляции на теме и, в конечном счете, дискредитации ее. У нас же на студии порой любой фильм о современности априори получает поддержку, постановщик ходит в передовиках, и все делают вид будто так и надо.

Каждый серьезный режиссер мечтает о настоящем, глубоком сценарии на современную тему, о сценарии, в котором был бы воплощен образ героя наших дней, героя, привлекающего, как сказано в Постановлении ЦК КПСС, «целостностью характера, человеческим обаянием, преданностью коммунистическим идеалам».

Я написал слова «героя наших дней» и вспомнил о спорах, ведущихся в последнее время.

Кое-кто пытается утверждать, что само понятие «героизм» устарело, что воспевание героизма подразумевает оправдание ненормальных ситуаций, в которые попал человек. Помню, как однажды я присутствовал на обсуждении книги В. Титова «Всем смертям назло».

Титов написал ее, держа карандаш пальцами ног,— известно, что руки обгорели у него во время аварии на шахте, когда он, спасая своих товарищей, схватил оголенный электрический провод и принял удар тока на себя. Так вот, один из выступавших сказал о том, что здесь, мол, речь надо вести не о героизме, а о плохой технике безопасности на шахте.

Николай Мащенко

Спору нет — о технике безопасности говорить надо. И она становится с каждым днем все выше. И может быть, когда-нибудь станет совершенной. И человеческая жизнь была бы спокойной, если бы никто не тонул и не надо было бросаться в прорубь, чтобы спасти мальчишку, если бы все парашюты раскрывались и человеку не приходилось бы в воздухе ловить своего товарища и вместе с ним спускаться на одном парашюте, если бы не прорывались плотины и людям не нужно было б грудью заслонять ледяной поток, если бы не было пожаров и не надо было входить в горящий дом, чтобы вынести кого-то из огня. Но всегда были и будут ураганы, землетрясения, аварии, катастрофы. Поэтому, как в наши дни, так и при коммунизме, для каждого человека может настать время высших испытаний. И надо всегда быть готовым к ним.

Сейчас, когда во всем мире идет острая борьба за молодежь, особое значение приобретает воспитание ее на героических примерах. Я убежден — надо пробуждать у молодых лю-

дей чувство героизма. Именно героизм делает человека красивым — физически и духовно.

Для меня героизм — понятие неизмеримо более широкое, чем просто способность умереть на поле брани. Героизм можно проявлять и у станка, и на строительстве ГЭС, и в отношениях между людьми, и в помощи друг другу, и в отречении от личных корыстных интересов, когда того требуют интересы коллектива, товарищей.

Именно эти мысли побудили меня взяться за постановку фильма «Как закалялась сталь», работа над которым сейчас подходит к концу. Но не только эти.

Меня часто спрашивают — а зачем, собственно, в третий раз экранизировать роман Николая Островского? Миллионы читателей знают эту прекрасную книгу, миллионы зрителей видели два фильма. Верно. Но одно неведомо читателям и зрителям — как мы расскажем про то, что они знают, что выберем из того, что им известно.

К своему Корчагину я шел всю жизнь. Впервые я прочитал роман в детстве. Я читал его вслух своей матери, простой неграмотной крестьянке, работавшей на селе свинаркой и вырастившей нас, семерых детей. И я и мама, мы оба плакали над трагической, героической, романтической судьбой Павла Корчагина. С того времени и до сего дня я сохранил то первое волнение, связанное с жизнью и подвигом Корчагина, сохранил веру в его высокую нравственность, в его чистоту.

«Как закалялась сталь»— удивительный случай, когда герой пришел на страницы книги из жизни, а затем снова шагнул в жизнь с ее страниц, чтобы не умирать никогда, идя впереди живых. Павел Корчагин и сегодня современен и будет современен всегда. Ведь даже при коммунизме люди не будут рождаться борцами, и при коммунизме понадобится огромная работа, чтобы воспитать из мальчиков и девочек борцов за коммунизм, за лучшее общество на земле. И тогда, как и сейчас, Павел Корчагин будет тем сердцем Данко, которое осветит путь, поможет молодому человеку найти место в жизни.

Революция, как я ее понимаю, это когда человек свое «я» растворяет в коллективном, большом «я», имя которому — революция. Но в этом и есть великое обретение себя, в том главном, без чего человек немыслим — в борьбе. Эту борьбу мы должны вести каждый день, каждый час.

Для сегодняшней молодежи во всех странах остро стоят вопросы — как жить, за что бороться, с кем встать в строй? И мне кажется, судьба Николая Островского, Павла Корчагина, так определенно и однозначно избравших для себя революцию, беззаветную преданность ей, отвечает на этот вопрос, говорит молодежи, под чьими знаменами идти ей в наш последний решительный бой.

К сожалению, на наш экран редко приходят герои такого яркого характера, такой высокой чистоты, такого могучего духа, как Павел Корчагин. Он до сих пор является примером для миллионов людей, примером «победы духа над предательством индивидуальной судьбы», как очень точно сказал Ромен Роллан.

Мне хотелось воплотить на экране идеального героя. Это отнюдь не значит, что он не будет ошибаться, в чем-то не проявит слабости, где-то не примет неверного решения. Он живой человек, и этим все сказано. Но в одном он безупречен — в главном. Он ни разу не усомнится в революции, в ее идеях, в ее смысле. И это для меня особенно важно.

Однако я вновь слышу голос: «Но ведь было уже два экранных воплощения Павла Корчагина. Нужно ли третье?» Убежден, что нужно. Сам Николай Островский говорил, что герой не дается на все времена. Каждая эпоха требует своего героя. Разумеется, герой остается героем, но корректируется, меняется наше представление о нем. Мы даем ему свои черты, выделяем самое существенное для себя, то, что прежде оставалось как бы в тени. У каждого поколения — свой Корчагин, я уверен, что и наша экранизация явится не последней.

Прошло много времени со дня выхода первых лент о Павле Корчагине. Больше тридцати лет назад появился фильм Марка Донского, около семнадцати — фильм Александра Алова и Владимира Наумова. В системе язы-

ка кино произошли огромные изменения. И, естественно, те фильмы, которые я высоко ценю, сейчас уже не могут снять вопрос о новой экранизации романа Николая Островского. Поэтому мы — оператор Александр Итыгилов, художники Виктор Жилко, Эдуард Шейкин и я,—ставя сегодня картину по новому сценарию Алова и Наумова, много ищем, стараемся сделать так, чтобы события, отдаленные от нас полувеком, выглядели современно. Форма, экранные средства, язык фильма определяют уровень нынешней экранизации.

Но главное, наши предшественники не ставили своей задачей подробно исследовать судьбу Корчагина. Да они и не могли этого сделать в односерийных лентах — такая богатая жизнь требует иного метража. И наше преимущество уже в том, что нам разрешили снимать пять серий. Поэтому мы решили как можно подробнее проследить процесс рождения героя, истоки его боевого и трудового подвига. Особенно важной является для нас нравственная сторона этого подвига.

Помните строительство железной дороги? Конечно, сейчас не нужно столько усилий, чтобы соорудить ее. Другие масштабы, другая техника. Но для нас важно не то, как строилась узкоколейка, а то, что вынес оттуда, из обстановки адского труда герой — пепел в душе или кристальной чистоты веру, беззаветную преданность делу. Это вопрос нравственный, остающийся актуальным во все времена, и он является главным для нас.

Мы снимали фильм в трудных условиях. Таких же, какие были в жизни, какие описаны в романе. Под осенним дождем месяц работали в степи, построили два километра узкоколейной дороги, по которой могут пойти поезда. Иногда мне казалось, что в такой обстановке можно работать максимум один день. Но нет. Люди не просто работали, они горели. В трудностях закалялись духовно, как те комсомольцы 20-х годов, ровесники Павла Корчагина. И это вселяет в меня первую маленькую надежду, что наш фильм дойдет до сознания современной молодежи, не оставит ее равнодушной.

Помню, снимали мы эпизоды лесосплава. По глотку в холодной воде люди ночью таскали бревна. Чуть ли не по семьдесят бревен пришлось вытащить каждому из ледяного Днепра. А тут еще неожиданно сломался наш «лихтваген» и погас свет. Но пока его чинили, никто не вышел на берег, чтобы течением не унесло бревна. Стояли в воде и пели. Я подумал, что вряд ли участники массовки явятся в следующий раз, и на всякий случай пригласил еще 150 человек. Но все, кто снимался, пришли и на следующую ночь.

— Так могут поступать настоящие корчагинцы,— сказал тогда бригадир осветителей Павел Николаевич Лещиков, коммунист, фронтовик, ветеран нашей студии.

События, в которых участвовал Корчагин, интересуют нас не сами по себе. Они важны постольку, поскольку позволяют заглянуть в душу героя, раскрыть суть его характера. Поэтому композиция фильма строится так, что в нем не будет ни одного эпизода, в котором бы не участвовал Павел Корчагин. Его судьба, его «линия» ни на минуту не прервутся на экране.

Это налагает на нас особую ответственность, усложняет задачу. Как сделать так, чтобы герой не наскучил зрителю, чтобы зритель постоянно хотел его видеть?

И здесь необходимо сказать об актерах, которые снимаются в фильме, и в первую очередь об исполнителе главной роли — Владимире Конкине.

Его имя пока не известно широкой публике. Двадцатилетний артист закончил Саратовское театральное училище, сейчас работает в Харьковском ТЮЗе. В кино прежде никогда не снимался.

Считаю, что нам необыкновенно повезло. Это, как футбольное счастье: каждый удар — в цель. Внешне Конкин удивительно схож с Николаем Островским —кажется, будто с него скульпторы высекли в камне четкий профиль (кстати, в прологе и эпилоге Конкин играет самого Николая Островского). Во всем его облике чувствуется нравственная чистота, романтическая приподнятость, сдержанная героика. Но дело не только во внеш-

ности. Играя Корчагина, Конкин сам искренне верит в происходящее. Как-то на съемках зашел разговор о Корчагине и корчагинцах. Кто мы по отношению к ним?— был задан вопрос. «Мы — это они,— ответил Конкин,— мы вооружены теми же идеями, боремся за те же идеалы». Эта искренность помогает артисту быть убедительным во всех эпизодах — и когда он солдат-буденновец, и когда рабочий, и когда писатель, пишущий книгу.

Через все пять серий пройдет образ матери Корчагина. Хотя она не часто будет появляться на экране — встречи и прощания с сыном,— значение этого образа весьма важно: именно мать помогает Корчагину раскрыть себя. Роль матери играет Антонина Максимова, актриса, с которой я давно хотел работать.

В роли жены Корчагина выступает выпускница ВГИКа Людмила Терзиева. Ее задача чрезвычайно сложна. Ведь она все время находится у постели больного. Как показать, что она не томится этим, что она счастлива с Корчагиным, счастлива быть рядом, помогать такому сильному духом человеку?

Особое принципиальное значение имеют для меня в фильме образы матроса Жухрая и руководителя строительства Токарева — большевиков-ленинцев, формирующих личность Корчагина. Их играют два актера, без которых я просто не мыслю ни одной своей картины: Константин Степанков—Жухрая и Федор Панасенко—Токарева. Они ищут пути к образам настоящих коммунистов, которые понимают, что именно от них зависит, каким быть Корчагину и корчагинцам — поколению, идущему им на смену. Что они оставят им — слова о коммунизме, о борьбе или воспитают их преданными коммунизму до последнего дыхания, подлинными солдатами революции. Значение этих образов особенно велико потому, что сегодня все мы должны думать о тех, кто придет на смену нам. Сумеем ли мы научить их жить, трудиться, мыслить так, как завещал нам Ленин? Сможем ли вырастить их последовательными, верными ленинцами, которые будут доказывать это каждым шагом жизни своей?

...Сейчас работа над фильмом «Как закалялась сталь» подходит к концу. Я начинаю думать о следующем фильме, о будущем герое. И с нетерпением жду появления образа такого же масштаба, такой же силы, как Павел Корчагин. Мне кажется, я вижу его, героя нашего времени. Я уже люблю его, этого нового Корчагина сегодняшнего дня. Но...

К сожалению, пока нет такого сценария, и я не знаю, когда он появится. Знаю одно — его остро не хватает.

Киев

Поэзия братства

Ходжакули Нарлиев

Кто из нас в нелегкую минуту, когда не ладится работа и горькие сомнения закрадываются в душу, кто из нас не клял в сердцах свою тяжкую долю кинематографиста — режиссера ли, актера, сценариста или оператора? Но предложи в такую минуту сердобольный волшебник избавить тебя от этих твоих мук и тревог, предложи он другое — «легкое» дело, каким гневным «глаголом» испепелил бы ты и доброту его и само это чудовищно недоброе волшебство!.. Потому что такое «волшебство» для тех, кто не мыслит себя без своего трудного дела, равносильно смерти. Без любимого дела человек подобен путнику, умирающему от жажды в пустыне...

Когда год назад мы услышали слово Коммунистической партии о состоянии нашего любимого дела (прямо скажем, тревожном состоянии), о задачах и перспективах его развития, мы не могли остаться безучастными и спокойными. На пленумах своих Союзов и на совещаниях, в печати и на собраниях коллективов киностудий, где работаем, мы взволнованно, горячо, порою резко и запальчиво говорили о причинах наших неудач, о том, что мешает нам, кинематографистам,

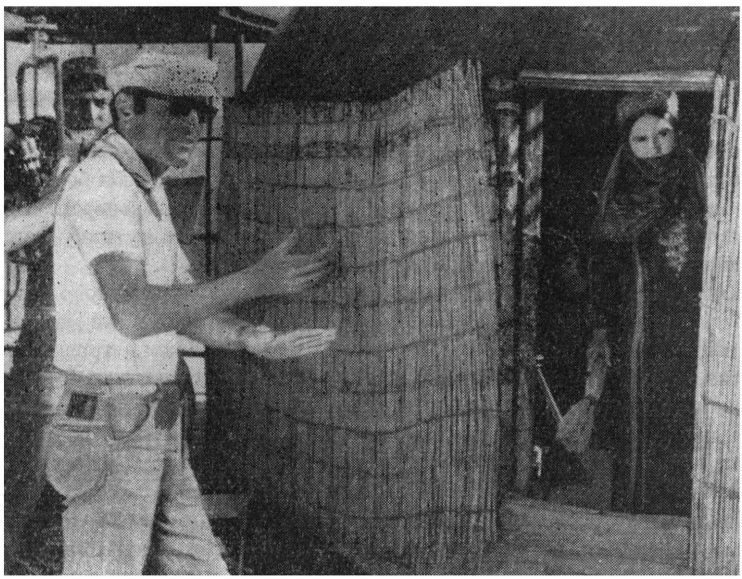
быть «с веком наравне». И как бы горько ни было сознание того, что мы в огромном, неоплатном долгу перед народом, мы с предельной ясностью понимали, что появление Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии»— очень решительный и своевременный шаг, что продиктован он высокой заботой нашей ленинской партии о состоянии искусства, могущественнейшего по силе воздействия на умы и сердца людей.

Перефразируя известные слова Леонида Соболева, можно сказать: «Партия и правительство дали кинематографистам все, отняв у них только одно — право снимать плохо». Вот в чем, по-моему, смысл и пафос партийного Постановления о кинематографе — оно еще раз напомнило всем нам: мы не имеем права ставить плохие фильмы — серые, бездумные, лишенные идейной глубины, больших мыслей и ярких, сложных характеров. Нет, это не пресловутая установка «на шедевры», это установка на всемерное развитие всех созидательных сил советской кинематографии, всех ее жанров и стилей, ее революционных традиций. Установка на поддержку всех людей, талантливых сердцем, разумом, всеми чувствами, говоря словами поэта, «триллионом пор» ощущающих горячее дыхание времени, ритм эпохи.

А как часто (слишком, слишком часто!) пользуемся мы «правом» — создавать плохие фильмы. Язык не поворачивается произносить здесь это слово — создавать — по отношению к иным нашим картинам: ведь оно родственно прекраснейшему слову «созидание», а о каком созидании может идти речь, когда смотришь «Чудный характер» или «Дерзость»?

И как горько говорить сегодня, уже через год после выхода Постановления ЦК КПСС в свет, о рецидивах использования «права на плохие фильмы»— таких, как, например, картина нашей студии «Туркменфильм» «Мой друг Мелекуш».

Авторы задались как будто бы благой целью — рассказать о стремлении молодого человека наших дней найти настоящее место в жизни. Конкретно: юноша Алты, вопреки настояниям родных, не хочет учиться, а хочет стать колхозным конюхом — он, по идее, любит прославленных ахалтекинских скакунов.



Ходжакули Нарлиев на съемках фильма «Невестка». Справа — актриса Майя Аймедова

Не поступив в вуз, Алты вскоре возвращается в родной колхоз — и начинается воинствующее безделье героя. Посылают юношу в строительную бригаду — душа не лежит. На сборе хлопка он, грубо говоря, филонит и попросту уходит с поля. Дояром ему быть не к лицу: вон, мол, есть в колхозе один мужчина-дояр, так над ним потешаются — сильный пол, видите ли, эта работа не красит. На комбайн, на трактор? Юноша презрительно кривит губы...

И ходит по экрану здоровенный малый. Вкусно ест и сладко пьет, крепок его сон, а многочисленная родня, что называется, пылинки с него сдувает.

Герой все время хмурится, усиленно изображая смятение духа: никто не в состоянии понять благородных порывов его души!

Но главная причина неудачи этой картины мне видится в том, что, бесконечно разойдясь с драматургией сценария, в котором, хочу подчеркнуть, не было этой бездумной легкости, а была воплощенная в характерах и в действии мысль, что только на своем месте человек способен приносить радость людям и быть счастливым, режиссеры (пусть и невольно!) подняли на щит воинствующего тунеядца, принципиального бездельника, сделали его чуть ли не образцом для подражания....

Я так подробно и с горечью говорю об этой картине потому, что она и сегодня, через год после опубликования Постановления ЦК КПСС, напоминает нам: болезнь не изжита, лечение предстоит трудное и долгое, если всем нам действительно дороги судьбы любимого народом искусства кинематографа. Речь идет о том, чтобы поставить надежный заслон на пути самой возможности рождения подобных фильмов, появления безликих и легкодумных экранных героев типа Алты. Несомненно, именно о таких, как он, сказано в Постановлении ЦК КПСС: «...Преувеличенное внимание уделяется персонажам, лишенным глубоких общественных интересов и твердых моральных устоев».

В непримиримой битве идей, которая ни на минуту не утихает на планете, нам, советским кинематографистам, выпала особая — трудная, благородная и ответственнейшая миссия: утверждать своими произведениями идеалы добра, справедливости и мира, утверждать нового человека — интернационалиста, вооруженного передовой коммунистической идеологией, духовно цельного, душевно красивого и богатого. Только так мы можем — и должны!— своим искусством целеустремленно и наступательно разоблачать фальшивый и страшный миф буржуазных идеологов о том, что человек — «средоточие мерзостей», что в современном мире нет места добру, красоте, человечности, а любые усилия возродить их в наш страшный век бесплодны.

●

Сколько фильмов западноевропейских и американских режиссеров, фильмов, иногда не лишенных мастерства, я повидал на различных международных фестивалях, где побывала в последнее время картина нашей студии «Невестка»! Создатели этих картин, разные по своим политическим позициям, национальной принадлежности, по вероисповеданию и возрасту, едины были в одном: в утверждении изначально пакостной сущности человека. На экране герои таких фильмов убивали, насиловали, грабили или кончали с собой в страхе и отчаянии перед беспросветностью жизни; «уходили» кто куда: в секс, в наркоманию, в политический авантюризм, в половые извращения.

На фестивале в Локарно (Швейцария) мы с актрисой Майей Аймедовой оказались рядом во время демонстрации одного из таких фильмов, где главным «героем» был секс — во всех его возможных проявлениях. Ни себя, ни Майю я не подозреваю в пуризме, но, ей-богу, порою стыдно было глаза поднять на экран, стыдно было после просмотра глянуть друг на друга. Это был не фильм, а изощреннейшее поругание красоты, это было чудовищное надругательство над женщиной, демонстрация растленности душ, попрание любви, женского и человеческого достоинства, гимн бездуховности и половому разврату.

К несчастью, зритель капиталистического Запада привык к подобного рода продук-

ции: зал бурно реагировал на происходящее на экране, аплодировал, стучал ногами, свистел (так, оказывается, выражалось и одобрение!).

Поэтому, наверное, нас с Майей после просмотра «Невестки» в Локарно, на пресс-конференции буквально засыпали вопросами: возможна ли в действительности история, о которой рассказал наш фильм (женщина годы и годы после войны ждет любимого), есть ли в жизни такие чистые и цельные души, как наша Огулькейик, какова страна, воспитавшая таких удивительных людей?

Эти вопросы задавали нам не только в Швейцарии — я их слышал в Тунисе, Майя Аймедова — в Италии, Японии и в Австралии, куда ездила с «Невесткой» на фестивали киноискусства.

Мы отвечали...

Но лучшим ответом советских художников на жадный интерес западного мира к нашей жизни и нашей стране, к нашей идеологии и морали, к нашим людям всегда были и будут наши произведения — те, что достойно, правдиво и эмоционально глубоко, содержательно рассказывают о стране, о времени, о народе.

●

В Постановлении ЦК КПСС есть строки, которые сейчас, когда я начал работу над новым фильмом, стали мне особенно близки — они как бы предвосхитили самый замысел картины. Вот эти строки: «...Раскрывать сущность и смысл ленинской национальной политики, показывать расцвет и сближение советских наций и народностей...»

Какая это интереснейшая, увлекательная и сложнейшая задача!

О чем же наша картина с несколько символическим названием «Когда женщина оседлает коня»?

Еще во время съемок «Невестки» Майя Аймедова как-то сказала: «Пока годы позволяют, хотелось бы создать на экране один из образов тех героических женщин-туркменок, которым мы в очень большой степени обязаны нашим светлым сегодня». И назвала одно из светлых и славных в нашей Туркмении имен: Эне Кулиева. Это была пламенная революционерка, страстная пропагандистка, одна из тех женщин-активисток, которые подняли могучую волну движения за духовное раскрепощение женщин Востока в первые годы Советской власти.

После «Невестки» мы с Майей начали поиски исторического материала. Десятки книг, архивы, встречи с теми, кто знал пламенных борцов за светлую женскую долю, старые газеты, воспоминания ветеранов революции и гражданской войны в Закаспии... Ныне все это позади: идут съемки.

В будущем году, в ноябре наша республика отметит пятидесятилетие своего рождения в великом братстве советских народов. Этой славной дате —50-летию республики и Коммунистической партии Туркменистана мы посвящаем свою новую работу. Нам хочется в канун юбилея вернуться к нашим истокам, осмыслить тот грандиозный путь борьбы и свершений, первые шаги по которому в нечеловечески тяжелых условиях сделали наши отцы и матери. Хотелось понять: какие они были — те, кто, зная, что сами могут не дождаться плодов, закладывали цветущий сад нашей жизни, что ими двигало, как они любили жизнь, друг друга, детей, как ненавидели врагов. Мертвые не только сраму не имут, им чуждо и тщеславие: памятники нужны не мертвым, они нужны живым, чтоб помнили и берегли то великое, за что отдано столько прекрасных жизней. И тысячу раз не правы те, кто тезис о современности искусства понимает так плоско и ограниченно: довольно, мол, ворошить историю. К таким, видимо, и адресован шутливый и мудрый эпиграф к превосходной книге «Мой Дагестан» Расула Гамзатова: «Если ты выстрелишь в прошлое из ружья, то будущее выстрелит в тебя из пушки».

Итак, наш фильм — история, горячая и трепетная, как пробитое пулями красное знамя на ветру.

В центре картины — судьба молодой женщины Артыкгуль. Двадцатые годы, самое начало их...

То было трудное время для небольшой горстки женщин-активисток. Посланцы Коммунистической партии, они шли в самые глухие уголки республики, создавали комбеды

и женсоветы (муллы и бай сразу окрестили их: «джинсоветы»), поднимали своих сестер и матерей на борьбу с рутиной и косностью старого мира, с писаными и неписаными законами ислама, шариата, со страшным бытом тысячелетнего «черного Востока». Ненависть баев и мулл, пуля басмача и нож подкулачника, травля мироедов — таков был удел многих из них. Но поднятые волной революции на гребень эпохи, они победили: на их стороне была правда нового мира — правда коммунистов.

Работая над сценарием, я как-то задумался над хрестоматийной, казалось бы, вещью. Как мог, в общем-то, темный дехканин — неграмотный, полунищий, отгороженный в своем маленьком ауле от огромного взбудораженного мира — песчаной ли грядой Кара-Кумов или мрачными отрогами Копет-Дага,— как он мог понять и принять эту новую для него «правду коммунистов»? Ведь она была для него «русской правдой»— она шла из России, уж это-то он знал. Как же он мог принять ее, эту правду, от человека, чуждого по крови (мы знаем, как сильны были родоплеменные традиции у туркмен до революции!)? От врага по вере — кафыра, «неверного», вражду к которому в дехканине духовенство заботливо и настойчиво культивировало много десятилетий.

Ведь он, темный дехканин, ежедневно и еженощно возносил глухому аллаху одну и ту же молитву: «Пошли, о всеблагой, кусок лепешки моим детям, каплю воды моим посевам, покарай неверных и сделай так, чтобы аламан не спалил мою кибитку и не угнал нас в рабство». Ведь он, темный дехканин, когда в его семье появлялся новый младенец, даже от доброго соседа слышал: «Кто у тебя родился — кул или гырнак: раб или рабыня?» А он хотел, чтобы у него были сын или дочь, но не существо, с пеленок обреченное на рабство...

И вот приходят эти русские, называющие себя непонятным словом «большевик»,— и старый мир летит к чертям. И темный дехканин берет кетмень, лопату и винтовку и идет за русскими людьми отнимать землю и воду у своего единоверца — у главы рода, у старейшины племени —«святого» ишана и муллы. И называет «русскую правду» своей, потому что правда эта не дала ему умереть с голоду, оградила от аламанства (угона в рабство) его жену и братьев, дала имя его детям. То, что темный дехканин истово и тщетно просил у аллаха, он получил от удивительных людей — большевиков. Как же он мог не понять и не принять эту святую правду, не пойти за нее в бой, не отдавать за нее саму жизнь?

Вот на каких простых, в общем-то вещах основано великое братство наших советских людей, вот где истоки удивляющего мир советского интернационализма, нерушимой дружбы наших народов.

Именно обо всем этом мы попытаемся рассказать в фильме об Артыкгуль и ее сподвижниках — украинском юноше Сашко, о ставших большевиками некогда темных дехканах Азаде (муже Артыкгуль), Берды, о забитых женщинах, воспрявших духом и ставших вровень с эпохой.

О крахе старого мира, об утверждении нового будет наш фильм. И хотя Артыкгуль гибнет от рук озверевшего врага, дело, за которое она отдала свою жизнь, побеждает.

...Для себя лично из Постановления ЦК КПСС я сделал еще один вывод: нельзя допустить, чтоб хоть один день, один час художника, любящего свой труд, прошел в праздности. Я очень огорчен тем большим перерывом (около двух лет), который разделяет конец «Невестки» и начало новой работы. Мы не имеем на это права: ни у кого из нас в запасе нет вечности. Это только великий Маяковский, обращаясь к Пушкину, мог позволить себе сказать (да и то в шутку, в шутку, друзья мои!): «У меня, да и у вас в запасе вечность! Что нам потерять часок-другой!»

Работать так, будто у тебя в запасе нет не только вечности, но даже «часа-другого», работать увлеченно, одержимо и плодотворно, внося свою посильную лепту в наше общее любимое дело,— к этому зовет нас партия.

Ашхабад

Коммунисты

Юрий Озеров

Цикл фильмов «Освобождение» уже давно прошел по экранам и нашей страны и многих стран мира. Но тема войны, тема судеб людей, принимавших участие в освобождении Европы от коричневой чумы, продолжается в нашем творчестве.

Сейчас мы с Оскаром Кургановым работаем над сценарием нового фильма, вернее, двух фильмов, объединенных общим названием «Коммунисты».

Эти картины посвящены роли коммунистов в борьбе с фашизмом. В сущности, это была битва века, и началась она задолго до сорок первого года. Ее вели наши государственные и политические деятели, рядовые коммунисты и выдающиеся революционеры. Ее вел коммунистический интернационал, по выражению В. И. Ленина, «интернационал действия». Ее вели в годы Великой Отечественной наши воины, спасшие народы Европы от гитлеровского «нового порядка»: ведь каждый второй советский воин, пришедший в Европу с миссией освобождения, был коммунистом или комсомольцем. Каждый второй!

Все это как будто общеизвестно. И все-таки наш кинематограф еще редко с этой стороны подходит к политической, идейной стороне освободительной миссии Советской Армии. Нельзя не учитывать, что в Европу советский солдат пришел не только со своими танками, орудиями, но и со своими идеями интернационального братства. Иначе говоря, пришли не только маршалы и солдаты, но прежде всего — коммунисты, интернационалисты.

Следует учесть, что фальсификаторы истории второй мировой войны на Западе извращают именно эту идейную, интернациональную сущность освободительной миссии Советской Армии. Мало того — в последние годы был мобилизован весь арсенал буржуазной пропаганды, в том числе и кино: на экраны мира все чаще выпускаются антикоммунистические ленты о второй мировой войне.

Юрий Озеров

Вот почему наши новые фильмы должны раскрыть истинную роль коммунистов в борьбе с фашистской тиранией в Европе. Мы убеждены, что и на Западе, где кризис идей приобретает все большую остроту, образ коммуниста, идущего на смерть ради свободы и справедливости, вызовет симпатии миллионов зрителей.

Жанр будущих фильмов, как, впрочем, и фильмов цикла «Освобождение» — художественная историческая хроника. При этом хронология событий станет своеобразным сюжетным стержнем повествования. Даже простой перечень того, что произошло за три месяца 1944 года, поражает грандиозностью событий, напряженностью борьбы и остротой конфликтов в Европе. Вот важнейшие даты.

20 августа — начало Ясско-Кишиневской операции.

23 августа — успех нашего наступления и связанное с ним восстание в Бухаресте.

30 августа — начало Словацкого восстания.

8 сентября (утро) — помощь советских войск Словацкому национальному восстанию, наступление армий генерала Москаленко, генерала Гречко, генерала Гастиловича, чехословацкого корпуса Людвика Свободы.

8 сентября (вечер) — войска маршала Толбухина вступили на территорию Болгарии.

6 октября — советские и чехословацкие танкисты заняли Дуклю и Дуклинский перевал.

Мы встретимся с нашими героями во время этих и других событий — тайных и явных. И не только в моменты наивысшего напряжения их физических и душевных сил — во время сражений, но и в период подготовки к ним, в спорах и размышлениях о прошлом и будущем. Словом, в самых различных ситуациях. Но в ситуациях, не придуманных нами, а исторически достоверных. Это в равной мере относится и к образам обобщенным и к реальным — военных и политических деятелей, революционеров и многих других героев мирового коммунистического движения.

Мы надеемся закончить работу над фильмами «Коммунисты» к знаменательному событию в жизни нашей страны — XXV съезду Коммунистической партии Советского Союза.

Год назад Центральный Комитет партии принял Постановление «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» — документ, который нельзя рассматривать иначе, как долговременную программу действий всех художников советского экрана — каковы бы ни были их тематические, жанровые, стилистические пристрастия. И вместе с тем каждый кинематографист найдет в партийном решении строки, которые, казалось бы, адресованы именно ему, лично ему.

Вот так и мы. Нам особенно близки слова Постановления о том, что «в произведениях кино следует глубоко запечатлеть героический путь, пройденный советским народом под руководством КПСС, свершения современного этапа коммунистического строительства, неуклонное упрочение морально-политического единства нашего общества; больше внимания уделять отображению труда и подвигов советского человека, его богатого внутреннего мира, утверждению идейных и нравственных ценностей нашего общества, советского образа жизни».

Не случайно в этом документе поставлены рядом две задачи киноискусства — глубоко запечатлеть историю нашего народа и современность. Естественно, ибо они находятся в единой, диалектической связи. Притом обе эти задачи устремлены в будущее.

Думая о будущем, мы обращаемся к прошлому нашей страны, нашей партии. К мирному и военному прошлому.

Я убежден: фильм, посвященный битве с фашизмом за утверждение коммунизма, может прозвучать как остросовременное произведение. Ибо в наши дни, когда в мире происходят отрадные процессы потепления, когда последовательный курс нашей партии одерживает победу за победой и в отношениях между народами все более решающую роль начинает играть разум, нам всем особенно важно помнить уроки истории. Во имя того, чтобы прошлое не повторилось. Во имя чистого неба над планетой.

Мы отдаем себе в самой высокой степени отчет, какую трудную и почетную ставим перед собой задачу — рассказать о людях, чья жизнь целиком была отдана делу освобождения человечества. О людях, которые носят самое высокое в мире звание: коммунисты.

Москва

Тема личной ответственности

Борис Рычков

Мы как-то редко задумываемся о том, что личная радость того или иного художника да и подлинное вдохновение каждого из нас во мно-

гом зависят от общего состояния, от творческого климата, если так можно сказать, в нашем искусстве. А ведь это именно так. И мне думается, что внутренний мотив Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» — а сегодня, спустя год, мы по праву можем отметить благотворное влияние этого мобилизующего наши силы партийного документа — как раз и состоит в том, чтобы каждый кинематографист, в какой бы сфере он ни работал, ощутил свою л и ч н у ю ответственность за общее состояние современного киноискусства.

Чувство локтя, единые устремления художников, ощущение сопричастности нашего творчества жизни общества нам так же важны, как сплоченность в рабочем коллективе, где дух товарищества и взаимопомощи развит особенно высоко и может быть хорошим для нас примером.

Мне это особенно близко и понятно, потому что последние четыре года жизнь моя была наполнена бесконечно интересными встречами с рабочими людьми. И встречи эти не только помогали мне соотнести свои творческие идеалы со стремлениями и масштабами нашей современности, но и невольно порождали цепную реакцию все новых и новых замыслов.

Здесь есть, на мой взгляд, своя закономерность. Встреча с интересными людьми, работа над крупной, масштабной темой — всегда радость. И надо делать все, чтобы наше искусство было орудием радости, средством подлинно художественного воплощения социальных и нравственных идеалов коммунистов.

Рано или поздно каждый из нас оглядывается на то, что успел он сделать в киноискусстве. Признаюсь, разное возникает ощущение. Но у меня никогда бы не повернулся язык отречься от ранних работ — они дороги мне, как дети,— или заявить, что я бы их сегодня снимал иначе. Такой позиции вообще не понимаю. Если можешь делать иначе, значит тогда не вкладывал в них силы, душу, не болел тяжелой думой.

Другое дело — естественный рост, зрелость художника.

И вот здесь мне хотелось бы сказать несколько слов о том, почему наши последние фильмы «Поэма о рабочем классе» и «Личная ответственность» оттеснили на задний план в моей творческой биографии многое из того, что было сделано раньше.

До ВГИКа я шесть лет работал на заводе, по-своему в ы з р е в а л в р а б о ч е й с р е д е. Это не могло не сказаться на моем ощущении жизни, на моих представлениях о человеке, помогло мне выработать свои понятия о доброте и справедливости. И все это было со мной постоянно, над чем бы я ни работал.

Однако т в о р ч е с к о е р а з р е ш е н и е эти взгляды начали получать лишь в совместной работе с поэтом Львом Ошаниным над лентой «Поэма о рабочем классе». Я вновь вернулся в мир мне хорошо знакомый, интересный, а где-то и совсем неожиданный... Мы увлеченно снимали рабочих. Каждый из них был по-своему интересен, сложен. Мы снимали. И никто из них не хотел казаться лучше, чем он есть. Даже в мелочах: ни причешется специально перед камерой, ни заменит промасленной спецовки... каждый, мы это подмечали, видел с в о ю к р а с о т у прежде всего в д е л е, в том, что он с о з д а е т своими руками, в том, за что он отвечает л и ч н о. Такое не проходит бесследно.

Мы снимали фильм «Поэма о рабочем классе», но еще не подозревали, что он получит продолжение, естественное и принципиальное развитие в других картинах. Помню только, что главным устремлением у нас было создание на экране документального образа большой трудовой семьи — игровая лента «Большая семья» мне до сих пор представляется лучшей по разработке рабочей темы, потому что нельзя отделить общественные интересы рабочего человека от его личных желаний.

Мы выбрали такую семью, замечательную рабочую династию Промаховых и попытались раскрыть, насколько личные и общественные начала сплетаются в человеке, что именно формирует его отношения в коллективе, его взгляд на свое место в обществе и, главное, на свою л и ч н у ю о т в е т с т в е н н о с т ь за социальное здоровье всего общества.

Так в реальном жизненном материале обнаружилась, выросла и созрела сверхзадача фильма «Поэма о рабочем классе»— ответственность рабочего перед страной, перед своими товарищами за свой труд.

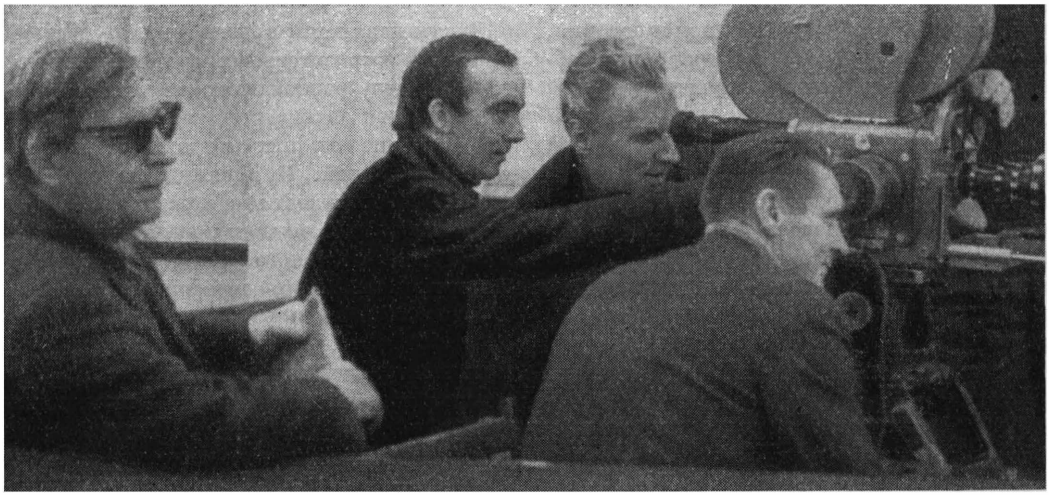
Осознание своей роли в обществе — залог роста человека. И эта тема естественно вылилась в наш новый замысел. Надо сказать, что мы, документалисты, нелегко расстаемся со своими знакомыми. Так получилось и на этот раз. Одним из героев нового нашего фильма «Личная ответственность» стал А. Д. Филатов, член ЦК КПСС, директор Магнитогорского металлургического комбината.

Иной аспект темы — кто же руководит производством?— стал предметом кинематографического исследования. В искусстве, на мой взгляд, тем скучных, невыигрышных не бывает. Важно то, что ты хочешь сказать людям, разрабатывая ту или иную тему, что защитить, чем увлечь, чему научить, в чем убедить.

Вопрос личной ответственности руководителя стал не только объектом нашего внимания, но и потребовал новых средств для своей экранной реализации, потому что он вводил нас в атмосферу живого очарования человеком. Как мы узнали позже, почти восемьдесят процентов руководителей современного производства —люди, которые прошли долгий трудовой путь, освоили и профессии рабочих и из первых рук знают работу мастера, начальника цеха. В этом есть некая фундаментальность их подготовки. И тут же свои проблемы.

И, честно говоря, нам трудно было решиться вести на экране разговор о Филатове, замечательном человеке, известном в стране специалисте рядом с таким понятием, как невыполнение плана.

Но в риске заключался и определенный качественный ход — в картине появлялся новый слой, драматизм, напряженность... Может быть, потому на просмотрах фильма «Личная ответственность» — а мы его показывали в самых разнообразных аудиториях — всегда возникали споры, обнаруживались встречные мнения, порой полярные точки зрения. И это нас радовало. Гладкое —кругло, бесконфликтно.



Режиссер Б. Рычков (второй слева) и поэт Л. Ошанин (первый слева) вместе с членами постановочной группы на съемках

Кинопублицист всегда должен помнить, что даже самая высокая, общественно-значимая тема не может автоматически привести его к успеху. Для полнокровной экранной реализации живой созидательной мысли необходимо художническое дерзание. А на этом пути могут быть и какие-то творческие просчеты.

Нам хотелось, чтобы от фильма к фильму пафос личной ответственности становился хотя бы на градус выше, чтобы он все ярче проявлялся в зримой реальности документальных кадров. Новую свою ленту мы сейчас снимаем, совершая сложные экспедиции в Сомали, Ирак, Индию и Египет. И отрадно, что замысел наш не расходится с действительностью: мы выносим, как правило одно, главное впечатление — радость узнавания лучших качеств советских людей, эти качества умножены на интернациональную солидарность и патриотизм.

И еще одно наблюдение. Как удивительно просто рабочий понимает рабочего! Несомненно, роднит их классовое сознание. И это— классовое сознание — огромнейший тематический пласт, к которому хотелось бы обратиться.

Вот и получается, что одна крупная тема подсказывает другую крупную тему. Цепная реакция на самом высоком уровне. И, надо признать, что серьезные творческие замыслы платят за себя сторицей. Они помогают нам, кинематографистам, мыслить широкими образными связями, точнее ощущать упругий пульс времени.

Фильм «Слава труду», который значится в плане Центральной студии документальных фильмов и призван раскрыть новое понимание рабочим назначения и смысла труда на благо общества, будет завершающим в нашем большом цикле документальных картин о рабочем классе. Снимать его мы предполагаем вместе с режиссером Игорем Бессарабовым.

Говоря о фильмах завершенных и еще не начатых, я хотел лишь подчеркнуть их влияние на характер моего собственного осмысления нашего труда. Главное то, что я почувствовал настоящее обогащение, сильный эмоциональный заряд от столь близкого соприкосновения с рабочей средой, с живыми нитями братства, товарищества, которые сплачивают трудовые коллективы. Как было бы хорошо, если бы они господствовали и в нашей творческой среде.

Хотелось бы сказать и еще об одной стороне повседневных размышлений.

Советское киноискусство устремлено на высокое художественное раскрытие духовного мира нашего современника — благороднейшая и благодарнейшая творческая задача, которой столько внимания уделено в Постановлении ЦК КПСС. И мне кажется, что для решения ее, как никогда, необходима консолидация сил и более гибкое, целенаправленное использование творческих ресурсов.

Как рады мы достижениям своих товарищей, режиссеров игрового кино, если они создают полноценные кинополотна. Но как часто еще, особенно в фильмах, посвященных современности, в частности, рабочему классу, случаются и откровенные неудачи. И мне думается, что на главных тематических направлениях не только возможен, но сегодня настоятельно важен активный обмен опытом, перераспределение творческих сил, своеобразное, так сказать, «переливание крови».

Документалистам очень часто недостает красок и выразительных средств, которыми в изобилии располагают авторы игровых лент.

В отличие от них мы словно работаем одной рукой. И в силу законов жанра лишены возможности в полноценном художественном преломлении показать, например, любовь реального человека или его духовное становление, перерождение. Отсюда и образ, создаваемый нами вне этих психологических сфер, замкнутый лишь в сферы производственные, деловые, остается, к сожалению, половинчатым, менее привлекательным и убедительным. Я это говорю не для того, чтобы пересмотреть законы жанра.

Просто этим во многом объясняется нескры-

ваемая тяга многих документалистов к работе в игровом кино. Кстати, что касается практики, в том числе и зарубежной, то тут множество положительных примеров. Смена жанра, вида кино в какой-то степени раскрепощает художника, позволяет ему нащупать и выявить новые пропорции в разработке кинематографических образов. Это можно заметить, скажем, на творчестве киргизских режиссеров Т. Океева, Б. Шамшиева и других.

В игровое кино, на площадки кинопавильонов документалисты могли бы не только привнести свое знание подлинной жизни, ощущение реальной среды, в которой они работали долгое время, реальных конфликтов, но и более рельефно выразить накопленный в съемочной практике комплекс своих художественных идей. Естественно, что здесь важен избирательный подход к кинематографистам, учет их гражданской и художественной позиции и трезвая оценка и самооценка творческих потенциалов.

Не менее плодотворен и встречный поток художнических устремлений. Мы видели, как обогатили палитру кинопублицистики работавшие в свое время в документальном кино А. Довженко, С. Герасимов, М. Ромм и другие крупные мастера экрана. И потому мне не понятна позиция некоторых молодых выпускников ВГИКа и режиссерских курсов, которые годами выжидают постановку на «Мосфильме», в то время, как могли бы попробовать свои силы в области документального кино. Уверен, что они не пожалели бы об этом. И, может быть, привнесли бы что-то свое и в наш опыт.

Мы все в ответе перед обществом, перед временем за каждую картину, за все, что мы выносим на экран перед многомиллионной аудиторией наших современников. И потому я с огромным удовлетворением замечаю, каким весомым, каким мускулистым становится тематический план нашей студии, рождающийся в напряженных раздумьях моих товарищей по профессии, по творчеству. Ведь какой эпический размах, какая огромная художественная энергия заключены в темах: «Слава труду», «О хлебе насущном», «Возрождение земли», «Советская наука», «Комсомольцы», «Интернациональный долг», «Поэма о солдате» и многих других, над которыми уже ведется работа.

Мне отрадно сознавать, что наш труд лежит в русле больших дел современности, в русле напряженной общественной мысли, на магистральном пути развития нашего киноискусства. Необходимость творчески яркого, социально значительного решения этих тем средствами кинопублицистики накладывает на каждого из нас личную ответственность за наше творчество.

Москва

Звенья искусства

Ивар Селецкис

Мне хочется начать свой разговор о нынешнем положении дел в латвийской документалистике с цитаты из картины недавно законченной производством и уже получившей две высокие награды на крупных кинофестивалях (первую премию по разделу короткометражных фильмов в Алма-Ате и «Гран-При» в Оберхаузене); я имею в виду двухчастевку Герца Франка «След души», центральный персонаж которой, семидесятилетний председатель колхоза Герой Социалистического Труда Эдгар Краулинь, говорит о своей жизни бесхитростные и проникновенные слова: «Моя биография — это биография многих. Такой путь прошел не я один, его прошло целое поколение. Слава и гордость моя — в связи с судьбой поколения».

В словах простого и замечательного человека Эдгара Краулиня заключена целая философия восприятия жизни, философия сопричастности главным процессам, главным событиям нашей действительности. Думается, что смысл работы Франка, как и ряда других

работ наших документалистов, о которых речь пойдет ниже, заключается в том, чтобы отойти от традиционного понимания документального кино, «внеигрового» кино, как некоего регистратора фактов, сухого и трезвого копииста окружающего нас мира. Нет, документ не просто фиксирует происходящие явления, он их толкует, осмысляет, анализирует, излагает свою точку зрения на увиденное и запечатленное.

В этом смысле, надо сказать, документальный экран вполне способен выражать авторское, личное начало художника, и в усилении, в совершенствовании и росте такого начала мне видится истинно современная позиция в нашем киноискусстве. На понимание современности и современной тематики экрана как философских, идеологических категорий указывают и известные строки Постановления ЦК КПСС: «В советском художественном и документальном кино должны находить талантливое отображение процессы коммунистического созидания и воспитания нового человека, претворения в жизнь бессмертных ленинских идей, исторические успехи в социалистическом преобразовании мира».

В нашей республике документальное кино всегда привлекало заинтересованное внимание зрителей и прессы.

По-настоящему серьезный общественный резонанс вызывали фильмы, по-настоящему остро, с подлинной страстностью рассказывающие о социалистическом преобразовании Латвии, о насущных проблемах жизни в сегодняшнем городе и деревне. Ведь основной источник развития документального кино — повседневность, наши будни с их заботами, радостями и достижениями...

Поэтому в работах рижских документалистов почти девяносто процентов фильмов посвящено современной тематике. Во всяком случае так мы планируем, учитывая задачи, выдвинутые в Постановлении ЦК КПСС: «...Глубоко запечатлеть свершения современного этапа коммунистического строительства...»

В нашем документальном кино существовала ярко выраженная тенденция поэтической, образной кинопублицистики. Видимо, такое направление не могло быть единственным, и настал новый период, наиболее нужный и важный, с моей точки зрения,— появление проблемных фильмов, фильмов-исследований. Мы пытались разобраться в сложной взаимосвязи жизненных явлений, проанализировать процессы, протекающие ежедневно и ежечасно вокруг нас, в нашей действительности.

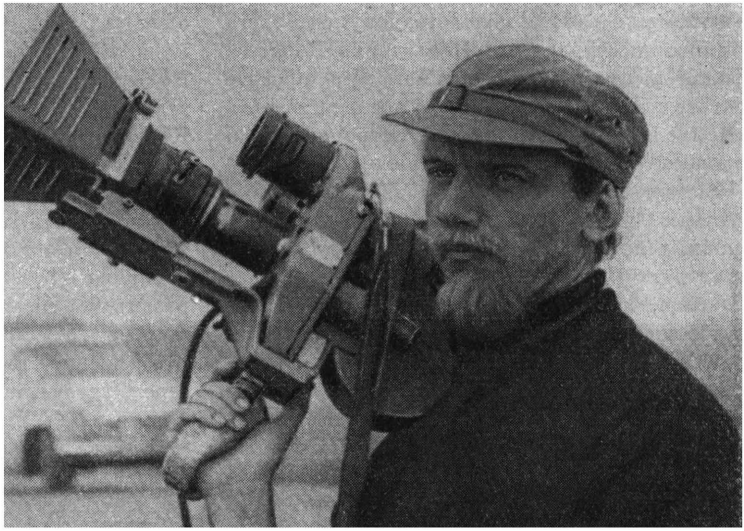
Не только увидеть и зафиксировать, но и постичь жизненную силу наших свершений, добраться до самых корней созидательных начал нынешней действительности — вот какое новое направление возникло и, как мне кажется, окрепло за последнее время в документальном кино Латвии.

К работам, представляющим это направление, я отношу и вышеупомянутую ленту Герца Франка «След души», где за рассказом о судьбе одного председателя колхоза зримо и наглядно прослеживаются перемены в судьбах всей сельской Латвии и — более того — утверждается необходимость и естественность подобных перемен, перемен трудных, но победоносных, и картину «Молодожены» Криевса, светлое и удивительно лиричное раздумье о чувствах нового поколения; целый ряд опытов мастеров киноперiодики — здесь достаточно назвать «Спортивные обозрения» Эбнерса и Фрейманиса, «Максла» и 32-й выпуск журнала «Советская Латвия», премированный на Всесоюзном фестивале в Алма-Ате, где за короткими, иногда молниеносно развертывающимися в кадре сюжетами возникает ощущение неодолимости и мощи тех сдвигов в жизни республики, которые цепко схватывает вездесущий глаз съемочной камеры.

Стремление использовать киносредства для осмысления важных проблем хозяйственной, экономической жизни республики лежит в основе многих фильмов моих коллег.

К трудной, но необычайно современной и актуальной теме подошел в одной из своих недавних работ Герц Франк. В обстоятельной полнометражной картине «Твой день зарплаты» он попытался обозреть различные сферы действия экономических законов нашего со-

Ивар Селецкис



циалистического хозяйства. Поискам и устремлениям молодого поколения посвящены очень любопытные, на мой взгляд, картины Иманта Брилса «Дорогая редакция» и «Лица». Можно назвать еще много фильмов, подтверждающих основную, позитивно-аналитическую тенденцию сегодняшнего латвийского документального кино.

Кто-то сказал, что кино помогает людям жить. Что ж, функция не только действенная, но и обязывающая. Привлечь внимание общественности к определенным жизненным процессам, проникнуть в эти процессы, то есть заняться социологическим исследованием нашей действительности — по-моему, прямой долг сегодняшнего документального кино. Увлечение социологией пришло в нашу жизнь и в кинематограф не случайно. Оно опирается на способность камеры увидеть то, что недоступно другому видению. Однако время показало, что в искусстве кино социология служит предварительным моментом, толчком для поисков документалиста. Социологические исследования могут составить лишь этап поисков кинопублициста, но они не способны определить собой сферу поисков.

Главные принципы, на которых зиждется наша работа, в своем идеале работа первооткрывательская, экспериментаторская, — это, конечно, не частные социологические установки, а общие цели нашего отечественного киноискусства, еще раз подчеркнутые и обозначенные в Постановлении ЦК КПСС: «Активно способствовать формированию у широчайших масс марксистско-ленинского мировоззрения, воспитанию людей в духе преданности нашей многонациональной социалистической Родине, советского патриотизма и социалистического интернационализма, утверждению коммунистических нравственных принципов, непримиримого отношения к буржуазной идеологии и морали, мелкобуржуазным пережиткам, ко всему, что мешает нашему движению вперед».

Мы, документалисты, не можем полностью и немедленно разрешить проблемы, постоянно возникающие в нашей жизни, но имеем возможность с помощью экрана внести некую ясность в эти проблемы, попытаться проанализировать их с разных сторон и сориентировать людей в определенном направлении, направлении преодоления трудностей. Так кинематограф может внести и свою лепту в развитие общественной жизни.

В этой связи особенно ценными представляются мне работа молодого документалиста Арниса Акменьлаукса «Наследники Волаты», фильм-дискуссия об оптимальном проекте нового поселка на селе, и его последняя лента «Природа. Человек. Закон», остро ставящая вопросы охраны природы в республике.

Бывает иногда, что наши документальные фильмы, казалось бы, построенные на материале действительности, по существу, не затрагивают никаких проблем. В них нет поисков, попыток исследования, нет своего, авторского отношения к показанному на экране. И в таких случаях современный материал «не спасает». Я называю такие картины «отчетными», дежурными. Их бездумная гладкость лишь вредит тому направлению, в котором и я пытаюсь работать. В этой связи особенно важным мне представляется то место в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», где говорится о том, что «некоторым кинофильмам не хватает идейной целеустремленности, четкого классового подхода к явлениям общественной жизни». К сожалению, пока в нашем республиканском кино еще существуют те слабости и недочеты, о которых с такой прямотой и откровенностью говорится в Постановлении ЦК КПСС.

На Рижской студии много молодых талантливых режиссеров. Имея таких людей, можно создавать интереснейшие фильмы. Однако нам не всегда удается достаточно эффективно влиять на формирование тематического плана. Нужно учитывать, что документальное кино не может заранее запастись жестко определенной тематикой. Большинство наших фильмов снимается на живом, реальном, злободневном материале. Меняются темы, меняются события, уходят даты. Чисто практическая часть жизни документалиста заключается в беге за текущим днем. «Железная» планировка, на мой взгляд, не годится для актуальных короткометражных лент. Она хороша для больших полнометражных фильмов, стремящихся сюжетно и идейно охватить глобальные проблемы эпохи; хроника, документ требуют гибкого планирования, поправки «на специфику». Вот, с моей точки зрения, одна из основных причин появления в нашем кино «отчетных» и просто безликих фильмов. Конечно, фильмы-исследования — изнурительный, требующий огромных затрат труд. Конечно, гораздо легче и приятнее снимать видовые поэтические очерки. Но режиссер в наше время обязан всегда ощущать пульс современности, находиться в центре событий. Я целиком поддерживаю все то, что в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» сказано о государственных заказах студиям. Это решение отвечает надеждам наших режиссеров, стремящихся в своих работах проникнуть в глубь проблем современной жизни.

Пресса, радио и телевидение регулярно выносят свою продукцию на суд народа. Наш же труд остается иногда на втором плане. Этот разрыв между нашими устремлениями и их реализацией (я имею в виду прокат фильмов) несправедлив. Надо было бы создать специальные программы короткометражных документальных фильмов всех республик. Я знаком с картинами, созданными в других республиках. В некоторых из них интересно отражены современные процессы национальной жизни. Мне понравились работы украинских и киргизских наших коллег — «Нарынский дневник», «Вахта» и другие. Нам иногда необходимо сделать картину о другой республике. Глазами латыша взглянуть на жизнь других национальностей нашего многонационального государства. Но для выполнения такого желания, вероятно, нужен специальный государственный заказ.

Сейчас я закончил большую полнометражную цветную картину (автор сценария Лейенс, авторы текста Я. Петерс и Г. Франк, оператор Емельянов). В русском переводе она называется «Закрома», но в латышском языке это слово наделено философским содержанием. Фильм строится на материале современности. Он рассказывает об индустриализации деревни в наши дни. В связи с сегодняшними преобразованиями социалистической деревни возникает множество проблем, касающихся жизни и труда колхозного крестьянства.

В некоторых из этих проблем мы и пытаемся разобраться.

Основной темой картины стала тема неизбывности духовного богатства народа, тема вечных родников его мудрости и чуткого понимания истинной красоты природы и людских взаимоотношений.

Слово «закрома» в фильме имеет не утилитарный, а скорее обобщающий смысл; речь идет не столько о хлебных закромах, сколько о закромах сердца. Вот почему в ленте есть кадры, снятые с разной интонацией — не одной лишь похвалы, но порой и гневного осуждения. В деревне есть люди, которые помогают строить жизнь по-новому, и есть такие, правда, они в меньшинстве, которые мешают наладить гармоничную, достойную сегодняшних требований жизнь; о таких мы считали своим долгом говорить в картине открыто. Ибо не у всех еще в наши дни внутренние «закрома» заполнены, есть индивидуумы и с пустыми «закромами». И для того, чтобы утвердить необходимость гармонии работы и досуга в современном колхозном селе, надо преодолеть немало препятствий.

Впереди у нас много работы и связанных с ней трудностей. Отражение важнейших процессов нашей действительности в их диалектическом развитии — задача трудная и почетная. И если документалисты Латвии в какой-то мере справляются с теми неотложными задачами, которые ставит сейчас перед искусством кино партия — значит, они на верном пути.

Рига

Белорусская эпопея

Виталий Четвериков

Чем больше времени проходит с того дня, как было опубликовано Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», тем отчетливее выявляются истинные масштабы тех процессов, которые были вызваны к жизни этим взволновавшим всех нас партийным документом. В нашем кинематографе идет перестройка — заново пересмотрены планы и замыслы, художники стремятся как можно полнее и действеннее ответить своим творчеством на высокие требования, которые народ, партия предъявляют к «важнейшему из искусств».

Еще рано говорить о результатах перестройки творческой — их покажет нам экран ближайших лет. Но перспективы этой перестройки видны для нас, практиков кинематографа, уже сегодня.

Атмосферы благодушия, которая, чего греха таить, была достаточно типична для многих наших «творческих споров», для заседаний худсоветов, для всякого рода отчетов и обсуждений, нынче нет в стенах «Беларусьфильма», и, надо надеяться, мы распрощались с нею окончательно. Идут поиски новых форм работы художественных советов, к участию в них привлечены представители общественности, ведущие критики. Разговоры на заседаниях стали принципиальнее, острее, конструктивнее, а иначе зачем они, эти разговоры? Всерьез занялись сценарной проблемой и, главное, многие из серьезных, масштабных, значительных замыслов, которые надолго застряли было на этапе «благих пожеланий», начали претворяться в жизнь.

Заметным событием для белорусского кино стал первый в республике творческий отчет студии «Беларусьфильм»— фестиваль всей нашей кинопродукции за минувший год. В рамках фестиваля был проведен анкетный опрос зрителей — и мы, кинематографисты, вступая в прямой контакт с теми, для кого мы делаем наши фильмы, особенно остро ощутили свою ответственность, свой долг перед ними.

Мы часто повторяем эти слова —«ответственность», «долг», но иной раз привычные формулы прикрывают все то же благодушие. Нельзя оплатить этот долг, не сверяя постоянно свои творческие замыслы с реальными потребностями времени, с возросшими требованиями нашего зрителя. Есть много тем,

значительность и необходимость которых понимают все, а вот подступиться к ним, всерьез взяться за их воплощение на экране как-то не всегда решаются.

К таким темам относится, по-моему, тема героическая. Партия призвала нас создавать произведения, «помогающие формированию поколений людей, способных приумножить завоевания социализма, героические достижения партии и народа...» В этом есть глубокий смысл — на примере героического прошлого воспитываются люди будущего; искусство как бы материализует память народную и не только отражает, но и укрепляет нерасторжимую связь поколений.

Память эта жива не только в сознании людей. Сама земля белорусская, с ее братскими могилами и монументами Славы, с ее Хатынью, с ее партизанскими лесами, сама эта земля стала памятником великой, поистине всенародной битве, которая развернулась здесь в годы Великой Отечественной. Здесь погиб каждый четвертый житель республики, и лишь в минувшем году численность ее населения достигла довоенной.

Здесь, в белорусских лесах, каждая поляна, каждый пригорок становились форпостами народного сопротивления. История партизанской войны, история героическая и трагическая, еще ждет настоящего своего исследования и осмысления. Вот он, реальный, конкретный и неоплатный долг художников Белоруссии перед своим народом, перед всеми народами многонациональной страны — ведь лишь разрозненные страницы, лишь отдельные эпизоды этой истории были воплощены на экране. Тема героики звучала в белорусских фильмах чаще всего камерно, вполголоса.

Создание же фильма, который выразил бы истинный масштаб всенародной борьбы, ее истоки, ее движущие силы, раскрыл бы подлинный пафос этой борьбы, создание такого фильма остается для белорусских кинематографистов темой дня.

Одним из важнейших, на мой взгляд, результатов Постановления явился тот факт, что мы с большой остротой осознали свою ответственность за полнокровное, исторически

Виталий Четвериков

достоверное отображение этой важной для нас темы — темы героического прошлого страны.

Это чувствуется хотя бы по той деловитости, с какой на студии «Беларусьфильм» шла подготовка к запуску в производство нашего нового фильма, призванного о б о б щ и т ь опыт партизанского движения в оккупированной Белоруссии, отразить его истинный размах,— двухсерийной ленты «Пламя». В подготовке этой приняли действенное участие многие организации республики — партийные, общественные, военные... И сегодня мы — авторы сценария Ф. Конев, В. Халип, Г. Буравкин, режиссер В. Четвериков, оператор Б. Олифер, художник Е. Игнатьев — кинематографисты одного поколения, родом из военного детства — с глубоким волнением приступаем к постановке этого фильма, который должен выйти на экран в дни тридцатилетней годовщины освобождения Белоруссии от фашистских захватчиков.

В основу сценария легли многочисленные документы, связанные с историей партизан-

ского движения на белорусской земле и, в частности, с событиями весны 1944 года, со знаменитой Ушачско-Лепельской операцией, когда двенадцать партизанских бригад противостояли многотысячной вражеской группировке.

История эта действительно не имела прецедентов. Партизаны сумели парализовать тыловые коммуникации и сковать боевые действия такой превосходно вымуштрованной и технически оснащенной группировки, как 3-я танковая армия генерал-полковника Рейнгарда. Этот известный в фашистской Германии военный теоретик заявлял в начале войны, что было бы непозволительной роскошью применять танки в борьбе с партизанами. Очень скоро ему пришлось изменить свое мнение: в апрельских боях 1944 года он двинул против партизан свыше 180 танков, и треть из них осталась на поле боя.

Партизанская борьба, сметающая все «законы войны», борьба яростная, вносившая смятение и ужас в ряды врага, на долгие годы стала загадкой для зарубежных военных теоретиков.

И если дело военных историков исследовать тактические и стратегические особенности партизанской войны, то раскрыть эти специфические свойства с о в е т с к о г о характера, так ярко проявившиеся в годы войны, образно осмыслить их и передать грядущему поколению— задача искусства. О ней мы помним постоянно, приступая к работе над фильмом, и поэтому батальные сцены, какое бы место ни заняли они в будущей картине, сколько бы труда и сил ни потребовали, все же не кажутся нам здесь главными. Труднейшей и важнейшей задачей для себя мы считаем задачу раскрыть природу подвига героев народной борьбы, их характеры, исследовать те побуждения, которые заставили людей, оказавшихся в тылу врага, по велению сердца, без колебаний взяться за оружие и выйти на смертельный бой.

Необыкновенно интересной кажется нам задача подчеркнуть тот факт, что это народное движение не было стихийным. С первых дней войны его возглавила партия. Известно, что замысел Ушачско-Лепельской операции возник в Ставке Верховного Командования; эта операция была одной из составных частей подготовительного периода известной операции «Багратион». Один из непосредственных ее инициаторов, бывший начальник Центрального штаба партизанского движения П. К. Пономаренко является консультантом будущего фильма. Военным консультантом картины дал согласие быть Герой Советского Союза генерал-полковник О. А. Лосик, который в годы войны командовал танковой бригадой и в 1944 году первым ворвался в пылающий Минск.

Фильм документален в своей основе. В нем изменены многие фамилии, однако мы стремимся с максимальной точностью следовать реальным событиям и фактам. Готовясь к съемкам, я много слушал, с магнитофоном и блокнотом, рассказы участников партизанских боев — они помогали мне точнее воссоздать, пока в своем воображении, достоверные детали событий тридцатилетней давности. Процесс «накопления материала» начался для меня еще раньше, когда я работал над короткометражным фильмом «Казнен в сорок первом». Я почувствовал тогда впервые, какой непреходящей ценности человеческий материал таит в себе история белорусского партизанского движения, сколько скрыто в ней потенциально неисчерпаемых тем.

Я рассматривал как подготовку к съемкам «Пламени» и свою последнюю, очень важную для меня работу над шестисерийным телевизионным фильмом «Руины стреляют», где попытался перенести на экран лишь незначительную часть поразительного по силе документального материала, связанного с минским подпольем.

То волнение, с которым вся наша съемочная группа готовится к созданию фильма «Пламя»,— это радостное волнение.

Волнение — сумеем ли мы оказаться на высоте поставленных задач, окажется ли наш будущий фильм нужным людям, станет ли он тем рассказом о героическом характере советского человека, которого так ждут зрители и к которому художник идет всю жизнь.

Минск

Главные открытия — впереди

Резо Чхеидзе

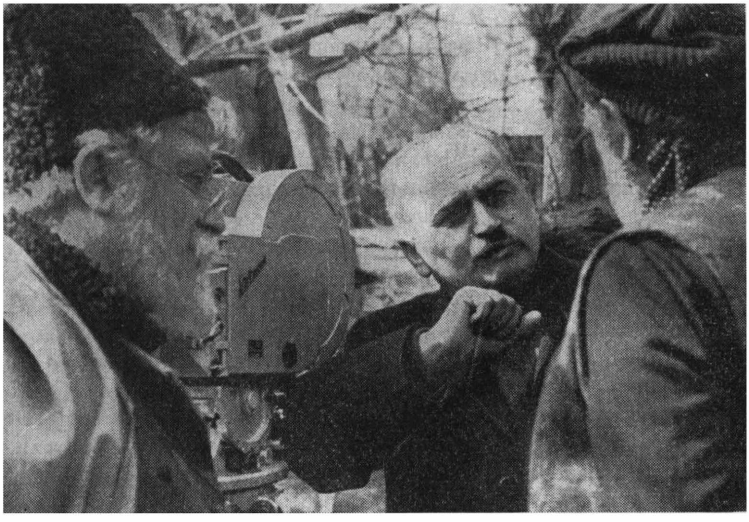
Как-то на встрече кинематографистов и студентов Тбилисского университета встал молодой человек и спросил меня: «Почему на экран выходит так много фильмов, названия и содержание которых забываются на следующий же день после просмотра?» Я не знал, что ответить.

Но потом я нашел ответ — в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» верно сказано: «На экран нередко выходят фильмы, не отвечающие идейно-эстетическим критериям советского искусства и возросшим запросам зрителя. Кинематографу недостает глубины в художественном отображении важнейших процессов современности. Не все делается для того, чтобы запечатлеть экономические, общественные и культурные преобразования, осуществляемые советским народом под руководством партии, запечатлеть важные социальные изменения, происходящие в жизни рабочего класса, колхозного крестьянства и интеллигенции, борьбу партии и народа за органическое соединение достижений научно-технической революции с преимуществами социалистического строя».

Мировой авторитет советского киноискусства необыкновенно велик. Совсем недавно, в мае этого года, в столице Непала Катманду состоялся первый фестиваль советского кино. Вместе с Аллой Ларионовой и Михаилом Ульяновым в составе нашей делегации я был в эти дни в Непале и своими глазами видел переполненные залы кинотеатров, когда показывались фильмы «Освобождение», «Ко мне, Мухтар!», «Отец солдата» и другие ленты.

С помощью экрана жители Катманду смогли воочию увидеть, как жила, защищалась от фашизма, строилась наша страна. Привлекали сами герои фильмов. Очень разные люди — прославленный маршал и старый грузинский крестьянин, милиционер и медсестра,— они раскрывались в истинно советских чертах своих характеров. В своей активной, действенной доброте, в стремлении служить счастью своего народа, в ответственности за происходящее вокруг.

О современном киногерое высказано мно-



Резо Чхеидзе на съемках фильма «Саженцы». Слева — артист Р. Чхиквадзе

жество всяких суждений, нередко противоположных. Но в одном я искренне убежден: положительный образ всегда нужен людям, им нужен пример яркого, многогранного, человеческого характера.

Со временем представление о герое менялось. Новая эпоха рождала новые характеры, новый человеческий тип. Как пример неожиданного и, на мой взгляд, очень интересного воплощения современного характера мне хотелось бы привести героев фильмов талантливого режиссера, очень взыскательного художника Отара Иоселиани. Роли, психологически точно и тонко сыгранные актером Рамазом Гиоргобиани в «Листопаде» и молодым режиссером Гелой Канделаки в ленте «Жил певчий дрозд». При всей индивидуальности, несхожести этих героев, они близки тем, что несут философию добра, жизненного оптимизма, олицетворяют высокие нравственные понятия.

Сам я не сумел бы да и не стал бы снимать так, как Иоселиани, тем не менее, его персонажи для меня не просто близкие люди, а в чем-то и нравственный пример.

Сейчас вместе с моим другом кинодраматургом Сулико Жгенти мы работаем над сценарием новой картины. Это будет фильм о секретаре райкома партии маленького промышленного района. Трудно говорить о работе еще не законченной, мы, например, даже еще не знаем, как будут звать этого человека. Но история его вкратце такова.

Молодой инженер, лет двадцати семи, приехал после института строить крупный завод в небольшом городке. Своей энергией и трудолюбием он зарекомендовал себя так, что его избрали в бюро райкома. А потом, когда однажды он пришел на заседание бюро прямо со стройки — бюро приняло неожиданное для нашего героя решение выдвинуть его на пост партийного руководителя района.

С упорством, последовательностью, принципиальностью он начинает делать новое дело. Ему приходится заниматься всем: от детских ясель до графика строительства. В городе трудно с жильем, и секретарь райкома остается жить в старой квартире. Единственный комфорт, который он принимает,— телефон. Ведь круглосуточная связь нужна не только ему, а и жителям города.

Наш герой видит свою цель в осознанном служении народу, в борьбе за то, чтобы каждому из людей стало жить лучше. Мы хотим показать в этой картине новый тип партийного работника, руководителя масс.

«Твой современник» — эти слова, если бы они уже не были названием известной картины Юлия Райзмана, могли бы появиться и в титрах нашей ленты.

Хочется сказать еще и о другом.

Когда-то Нико Пиросманишвили мечтал, чтобы построили небольшой деревянный домик, где вокруг стола с самоваром могли бы собираться художники и разговаривать об искусстве.

Надо полагать, что великого Пиросмани привлекал не стакан чая — он мечтал о творческой атмосфере, которая царила бы в этом доме.

В наши дни построить такой дом — не проблема. Недавно киностудия «Грузия-фильм» переехала в новое здание. Но на студии, к сожалению, нет этой самой творческой атмосферы. Худсовет собирается крайне редко, и, честно говоря, обсуждения, которые все-таки проходят, мало что дают режиссерам, сценаристам, операторам, актерам. Каждая съемочная группа — как отдельная держава, мы «варимся в собственном соку».

Вот почему я рад, что мне выпала высокая честь и счастье быть художественным руководителем студии телевизионных фильмов Комитета по телевидению и радиовещанию Грузии. На этой студии существует подлинно творческий микроклимат. И важно не только то, что фильмы, созданные здесь, завоевали больше двадцати призов и премий на международных кинофестивалях. В студии приятно работать. Для нас теперь и традиция и потребность — смотреть работы друг друга пока они еще не завершены, вести откровенный, принципиальный разговор, который всегда приносит пользу, помогает молодежи определиться в искусстве.

Студия молода. Ей всего пять лет. Большая часть начинающих режиссеров пришла к нам

из ВГИКа. И то, что выпускники получили возможность снимать на студии телефильмов дипломные и даже курсовые работы, конечно, очень важно.

Здесь необходимо отметить терпение, доброжелательность, заботу руководства Комитета по телевидению и радиовещанию Грузии о нашей молодежи. Хотя порой это терпение стоит изрядного труда. Вот пример. Фильм «Бесконечность», который недавно закончен одаренным молодым режиссером Лери Сихарулидзе, снимался мучительно долго, поистине бесконечно. И только предельно бережное отношение к замыслу постановщика помогло этой картине все-таки выйти из студии. Фильм, на мой взгляд, стал интересным явлением в молодом грузинском кино, а для режиссера он явил собой еще и профессиональную школу.

Мне хотелось бы рассказать подробно о том, как создавались такие любопытные, по моему мнению, ленты, как документальные «Футбол без мяча», «Пекари», «Дети земли», «Дарьяльские зарисовки»; художественные «Кувшин», «Мужской хор», «Приключения Лазаре». Стоило бы поговорить о творческих индивидуальностях режиссеров Гурама Патарая, Тенгиза Нозадзе, Карло Глонти, Рамаза Хотивари, Заала Какабадзе, Ираклия Квирикадзе, Гелы Канделаки, Димитрия Батиашвили, Гиви Вепхвадзе, Иосифа Чхаидзе и других, но это разговор очень долгий, оставлю его для другого случая.

Отмечу только как чрезвычайно существенный факт, что на нашей студии любой режиссер может снимать и игровые и документальные ленты. Это позволяет шире и основательнее знакомиться с жизнью, интенсивнее обогащать художественный кинематограф приемами и средствами документалистики и наоборот.

Я специально остановился на работе молодежи потому, что творчество молодых все больше определяет нашу «кинематографическую погоду».

Мировосприятие, жизненная позиция, художественный талант молодых — фундамент будущего советского киноискусства, главные открытия которого впереди.

Тбилиси

Объединим наши усилия

Г. Марков,
первый секретарь правления Союза писателей СССР

Мы, работники советского культурного фронта, как и люди, работающие на всех участках, во всех сферах жизни, повседневно ощущаем крепкую и заботливую руку Коммунистической партии. Решения ее съездов, Постановления ее Центрального Комитета — плод коллективного партийного разума — с подлинно научной ясностью и глубиной анализируют происходящие в обществе процессы, определяют кардинальные направления нашего движения, указывают ближние и дальние цели, находят наилучшие средства и методы их достижения.

К таким стратегическим, программным партийным документам относится и Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

Весь мир является свидетелем блистательного претворения в жизнь ленинской внешней политики Коммунистической партии — политики, в которую вносит такой беспримерный личный вклад Генеральный секретарь ЦК КПСС Леонид Ильич Брежнев. Поистине творчески и с настойчивой последовательностью ведет наша партия политику экономическую, политику национальную, политику социальную, политику культурную.

Постановление ЦК, посвященное проблемам советского киноискусства, обогащает и развивает художественную политику Коммунистической партии, исходя из актуальнейших задач и требований эпохи — эпохи развитого социализма и научно-технической революции.

Г. Марков

И дело не только в анализе конкретных достижений и пробелов нашего искусства экрана, не только в тех конкретных мерах по развитию кино, которые намечены Постановлением. Главное его значение, суть его заключаются в том, что этот партийный документ поднимает идейные и эстетические критерии искусства, заостряет внимание художественной общественности на главных направлениях его движения, на нерешенных задачах и неиспользованных возможностях.

Постановление ЦК КПСС, обращенное к кинематографическому цеху советского искусства, имеет принципиальное отношение и ко всем остальным его цехам.

Поэтому мы, писатели, размышляя над

строками этого партийного документа, прежде всего стремимся извлечь из него то, что касается нас непосредственно. И прежде всего видим, что пафос этого Постановления — в страстном требовании к искусству быть с о в р е м е н н ы м. Современным не только в смысле идейном, философском, мировоззренческом, но и в самом прямом — с о б ы т и й н о м.

Бурная наша, сложная, динамичная, устремленная в будущее жизнь остро нуждается в исследовании специфическими средствами искусства. Каждый день приносит нам новые, неизвестные явления, конфликты, столкновения позиций и человеческих характеров во всех областях бытия. И дело профессиональной и гражданской чести писателя, художника заметить это новое, внести свою лепту в осмысление и разрешение рождаемых жизнью противоречий, острым художническим глазом увидеть и отразить новое, современное в людских душах, умах, сердцах.

Несмотря на наши завоевания, далеко не все в литературе в этом смысле благополучно.

За год, что истек после Постановления, мы в Союзе писателей сосредоточили усилия именно на этом направлении работы. Упомяну лишь об одном — пожалуй, наиболее важном — нашем предприятии: о пленуме правления Союза писателей СССР, посвященном теме «Писатель и пятилетка». Разговор, который шел на этом форуме — содержательный и острый,— касался главным образом состояния советской художественно-документальной и художественно-публицистической литературы. Я думаю, что это было правильно — ибо очерк и публицистика, самые мобильные виды наших «вооруженных сил», должны стать тем самым главным звеном, которое способно потянуть за собой в современность всю нашу литературу.

Жадный интерес широкого читателя к факту, к документу, к их исследованию и осмыслению хорошо известен. Остропроблемные книги мастеров советской публицистики, дающие богатую пищу мысли, помогающие людям понять время и себя в нем — М. Шагинян, Г. Радова, Ю. Черниченко, Л. Иванова, А. Аграновского, Д. Данина,— идут буквально нарасхват. Как зритель я отмечаю подобный процесс и в кинематографе — давно смолкли жалобы прокатчиков на то, что публика не идет на документальные картины. Кто не видел длинных очередей перед залами и кинотеатрами документальных и научно-популярных фильмов? Кинопублицистика явно дает фору игровому кино в смелом проникновении в живую современную жизнь! Притом, не только в быстроте реакции на новое, но и нередко — будем откровенны — в глубине и художественной яркости анализа.

Итак, в литературе и кино сходные процессы, сходные завоевания и протори. Следовательно, сходные задачи. И я полагаю, что решать мы будем их успешней, если объединим наши усилия.

Я хочу сказать, что объединение сил писательских и кинематографических — вообще одно из самых главных условий самого существования кино как искусства. Условие sine qua non. Таким образом я перехожу ко второму аспекту размышлений над Постановлением ЦК партии — к тому, что впрямую связано с нашим литературным делом. ЦК КПСС подчеркнул, что основа произведений киноискусства, во многом определяющая их идейную и художественную ценность,— сценарий, и в этой связи потребовал более активно привлекать для написания сценариев талантливых литераторов, систематически проводить сценарные конкурсы, обеспечить публикацию лучших произведений кинодраматургии.

Да, это именно так: для кино, как и для театра, решающий фактор — литературная основа произведения. Если эта основа богата, если драматург ощущает время, видит черты современного героя, если пафос литературного сценария достаточно определенен, а художественное воплощение талантливо — это больше чем половина успеха. Конечно же, настоящая удача придет, коль скоро такой сценарий попадет в руки настоящего режиссера, но позволю себе заметить, что при слабой литературной основе фильм не сможет спасти даже крупный мастер кинорежиссуры...

Встает вопрос: где же брать литературную первооснову картин?

Прежде всего: разве кино исчерпало золотой фонд советской многонациональной литературы? Отнюдь! Я бы сказал, что оно лишь едва к нему прикоснулось. Есть множество писателей и множество книг, которые прямо-таки просятся на экран — своей тематикой, срезом мощных пластов жизни, необычностью героев. Назову первые пришедшие на память имена. Николай Задорнов. Цикл его романов, со страниц которых встает история русского народа на Дальнем Востоке, может принести в кино почти нетронутую, необычайно увлекательную тему. Сергей Сартаков — скажем, его «Барбинские повести» с их сугубо современными героями, острыми проблемами научно-технической революции. Петр Проскурин, Владимир Фоменко, Сергей Баруздин, Георгий Семенов, Савва Дангулов, Сергей Крутилин, Василий Смирнов, Майя Ганина, Сергей Залыгин. Недавно ушедший от нас Геннадий Фиш с его интереснейшими книгами о гражданской войне и о связях нашего народа с народами Скандинавии. Сибиряк Афанасий Коптелов. Своеобразнейшие писатели народов Российской Федерации — скажем, Семен Курилов, Юван Шесталов, Джанси Кимонко, Владимир Санги, Юрий Рытхеу. А великое множество талантливых литераторов союзных республик! Напомню хотя бы о литературах республик Прибалтики — назову, к примеру, латыша Висвалда Лама, чье имя открыл недавно русскому читателю журнал «Дружба народов», эстонца Яана Кросса. А какие мощные эпические произведения созданы писателями Средней Азии! С радостью узнал я, что молодой киргизский режиссер Болот Шамшиев намерен экранизировать трилогию казаха Абдижамила Нурпеисова «Кровь и пот» — глубокое художественное исследование судеб народных.

Остановлюсь, ибо перечислять имена и книги можно поистине до бесконечности. Хотелось бы только еще обратить внимание кинематографистов на молодых писателей, пришедших в литературу в самые последние годы — Андрей Битов, Юрий Антропов, Валентин Распутин и ряд других.

Но тут неизбежно встает еще один вопрос: как привлекать писателей в кинематограф? Сколько раз в прессе и с трибун различных пленумов и собраний звучал призыв-упрек, обращенный к литературному цеху: почему вы не хотите работать для экрана? Товарищи писатели, идите к нам в кино!

Словом, нашего брата призывают хлынуть в кинематограф прямо-таки косяками. Однако дело-то в том, что литература — товар штучный. Настоящие мастера ходить в косяках не привыкли. Забрасывание «сетей» в поисках косяков часто приводит в кино не тех, кого хотели бы заполучить сами кинематографисты.

Писателей надо заинтересовать — каждого индивидуально. Для этого нужно прежде всего хорошо знать нашу советскую литературу — все ее национальное, жанровое, стилевое, тематическое разнообразие. Такой индивидуальный подход к делу поможет советскому киноискусству обрести в качестве сценаристов таких писателей, которые работают на коренном материале народной жизни, обладают острым исследовательским глазом, хорошим пером, темпераментом.

Хочу в этом плане сказать вот еще о чем: писателю далеко не безразлично, какой режиссер будет экранизировать выношенное, выстраданное им произведение. Я имею в виду не только уровень, талант режиссера, но — его индивидуальность. Думаю, что хороший фильм может родиться в сотрудничестве художников — писателя и кинематографиста, — обладающих родственными творческими душами. Ведь и космический корабль не стыкуется с кем попало — у каждой стыковки своя геометрия!

Я говорил об остающемся покуда за бортом кинематографического судна творчестве писателей автономных республик, автономных областей и национальных округов России, о литературном материале, посвященном истории и современной жизни Сибири и Дальнего Востока. Полагаю, что одна из причин такой печальной ситуации заключается в том, что на гигантских просторах Востока нашей страны работает всего лишь одна художественная

киностудия в Свердловске, притом студия ограниченной мощности. Не настало ли время подумать об основании киностудий в Западной и Восточной Сибири, на Дальнем Востоке — скажем, в Новосибирске, Иркутске или Красноярске, во Владивостоке?

Возьмем, к примеру, Владивосток. Природа этого района, бурно растущий прекрасный город, кипучая жизнь — честное слово, товарищи, именно здесь можно создать богатейший киноцентр — советский «Голливуд»!

А разве не пора создать художественную студию в одной из автономных республик Поволжья? Предположим, в Казани? А то ведь жизнь народов этих республик, превратившихся за годы Советской власти в высокоразвитые, высококультурные края, остается для кино белым пятном...

Несколько слов о сотрудничестве литературоведения и киноведения. Вопрос включения кинокритики в общее русло разработки эстетических проблем социалистического искусства — весьма злободневен. Здесь много ресурсов и неиспользованных возможностей. Конечно, в развитии этого дела немало трудностей, сложностей самого различного порядка, прежде всего — организационных.

Позволю себе помечтать: возможно, когда-то в будущем появится у нас Академия литературы и искусства. Необходимость такого высокого научного учреждения, которое координировало бы творческий и научный труд всей нашей эстетической науки, всех видов и родов ее оружия,— необходимость эта подсказывается общим ходом и интересами развития не только нашего, советского искусства, но и социалистического искусства за рубежом.

Пока что наши научно-исследовательские учреждения работают разобщенно. Нужен единый мозговой центр, единое руководство, общие планы.

Мы отстаем на самом главном направлении — в обобщении безграничного материала нашего советского искусства, исследовании кардинальных его проблем и закономерностей. Думать, что эту задачу могут решить отдельно литературоведы, или киноведы, или театроведы и музыковеды — по меньшей мере наивно. Потому что, повторяю, коммунистическое строительство, задача воспитания человека нового мира — человека высочайшей, неизвестной истории гармонии личности, создание культуры коммунизма — требует, чтобы наука выводила о б щ и е законы, исследовала *о б щ и е для всех искусств явления*, улавливала о б щ и й смысл движения.

Красной линией в Постановлении Центрального Комитета партии о кино проходит мысль об укреплении его связей с жизнью страны, народа. Эту проблему мы обязаны понимать творчески, непрестанно искать новые методы и формы развития и углубления этих связей. Рецептов нам никто не пропишет, ибо это именно наш, художников, святой долг. Надо использовать и уже имеющийся опыт, обогащать его.

Знать и использовать все ценное, что есть у наших товарищей и коллег в социалистических странах. А там есть и много интересного и поучительного. Сошлюсь, например, на проводимые в Польше фронтальные, если можно так выразиться, встречи мастеров разных искусств с большой рабочей аудиторией, своеобразные формы отчета перед нею.

Партия призывает нас бороться за высокий идейный и художественный уровень нашего творчества. Если мастера кино на Западе, в условиях капитализма, преодолевая все препятствия и рогатки эксплуататорского строя, враждебного подлинному искусству, создали множество шедевров, то какие же беспримерные возможности для высокого творчества есть у нас, художников социалистического общества!

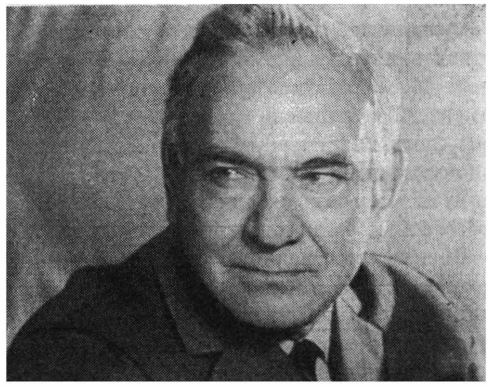
Мы можем и должны достичь таких вершин литературы и искусства, которых еще не знал мир. И первое, главное условие этого взлета — вторжение в глубины современной жизни. Такова диалектика. Пока что, это надо сказать со всей откровенностью, глубины нам не поддаются.

Для того, чтобы они поддались, чтобы искусство наше оказалось на уровне великих задач и свершений эпохи, все отряды его должны действовать согласованно и дружно.

Вот какой урок извлекаем мы, писатели, из Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», из тех процессов, которые произошли в нашем киноискусстве на протяжении последнего года.

Документ огромной объединяющей силы

М. Царев,
председатель правления ВТО



М. Царев

В какой бы области ни работал современный художник — в музыке или живописи, в литературе или в театре, — его не может оставить чувство огромной ответственности перед народом. На наших глазах советский народ вершит историю, и отражать глубочайшие социальные, экономические изменения действительности — историческая задача, возложенная на искусство самим временем. От того, насколько честно и добросовестно мы ее выполним, будут судить о нас потомки; мы должны передать им самое лучшее, самое дорогое из того, что происходит в нашей стране. От того, насколько честно и добросовестно мы выполним свою задачу, будет в значительной степени зависеть и моральный облик человека грядущих десятилетий, ибо именно мы призваны помогать закладывать основы нравственного идеала людей завтрашнего дня.

Таковы требования жизни, таковы требования партии, со всей определенностью высказанные в решениях XXIV съезда КПСС и Постановлениях ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». В последнем из этих важных, определяющих документов партия выразила свою глубокую озабоченность тем, что «имеющиеся возможности для развития советской кинематографии используются недостаточно активно, ее уровень еще не соответствует требованиям, выдвинутым XXIV съездом партии». Работники других сфер искусства, разумеется, не могут утешать себя мыслью, что критика в адрес кинематографистов их не касается. Поэтому, например, состоявшийся недавно IV съезд Союза художников СССР, на котором, кстати говоря, шла речь и о работе художников театра и кино, прошел в атмосфере строгой взыскательности, подлинно партийной принципиальности.

За год, прошедший после выхода в свет Постановления о кинематографии, театральные деятели не раз возвращались к этому документу партии, анализировали его основные положения, стараясь применить их в своей работе. Это понятно. Старейшее искусство мира — театр — и юное искусство XX века — кино — соперники и друзья. Взаимоотношения их сложны и противоречивы. Оставим, однако, со всей решительностью в стороне неплодотворные и достаточно устаревшие дискуссии о том, кто кого вытеснит, кому отдать предпочтение. Не будем требовать и пересмотра границ каждого из этих видов художественной деятельности. Бесспорно одно — жить и развиваться они могут в процессе взаимного обогащения. Но ведь так оно и есть: мы почти ежедневно сталкиваемся с примерами взаимодействия этих

смежных искусств. Достаточно вспомнить титры многих популярных фильмов и сопоставить их с афишами наших ведущих театров. Мы нередко увидим одни и те же имена. Театральные драматурги выступают авторами киносценариев, актеры совмещают сцену с экраном. Больше того, известны случаи, когда деятели театра берутся за постановку фильмов.

Вполне естественно, что перед работниками театра встают те же проблемы, что и перед кинематографистами. И важнейшая из этих проблем — проблема репертуара. При всем кажущемся обилии спектаклей о современности, глубоких, интересных пьес о советском человеке, строителе коммунизма, еще очень мало. И те недостатки, которые Центральный Комитет партии отметил в кинодраматургии, присущи и драматургии театральной.

Наша действительность богата интереснейшими конфликтами, событиями и в них порою с неожиданной стороны открывается целеустремленный, героический советский характер. Но на сцену подобные события приходят не скоро и почему-то теряют в драматическом произведении свою остроту, превращаясь в робкую схему. Художнику не хватает смелости. А без смелости, без творческого риска не может быть подлинного искусства.

Все мы с глубоким удовлетворением восприняли решения апрельского (1973 год) Пленума ЦК КПСС, свидетельствующие о неуклонной воле Коммунистической партии и советского народа жить в мире со всеми государствами. Но мы помним и о том, что миролюбивая политика Советского правительства не исключает острейшей идеологической борьбы между социализмом и капитализмом. Напротив, эта борьба усложняется, и партия призывает художников не терять ни на мгновение бдительности в этой борьбе.

Вот почему у нас вызывает чувство протеста любая попытка механического перенесения приемов буржуазного искусства и на наш экран и на нашу сцену.

Мы предъявляем серьезные претензии нашим драматургам, призываем их создавать новые произведения, воспевающие героику сегодняшнего дня. Однако, как показала действительность, для появления хороших спектаклей отнюдь недостаточно предъявлять к драматургам претензии и призывать их. С драматургами надо работать. Лучшие спектакли прошедших сезонов являются результатом большой работы театра и драматурга.

Здесь хотелось бы напомнить ряд театральных работ, заслуживших признание зрителя, вкус которого, надо отметить, с каждым годом становится все строже и строже. Это в первую очередь спектакль Московского театра имени А. Пушкина по мотивам романа Николая Островского «Драматическая песня», удостоенный Государственной премии СССР за 1972 год. В этом направлении ведет свой поиск Театр Советской Армии, который репетирует сейчас инсценировку классического романа советской литературы 20-х годов «Цемент» Ф. Гладкова.

Не случаен успех пьес А. Салынского «Мария» и И. Дворецкого «Человек со стороны». Производственные, экономические конфликты, положенные в основу их сюжета на глазах зрителя перерастают в конфликты нравственные, борьба за технику перерастает в борьбу характеров, и с достоверной для зрительного зала неизбежностью побеждает в этой борьбе новый характер, сложившийся под влиянием социальных перемен, происходящих в нашем обществе.

Вот, кстати, еще одно прямое доказательство взаимодействия наших искусств. Пьеса Афанасия Салынского, пройдя испытания театрального зрительного зала, нашла свою жизнь и в кино. Правда, спектакль «Мария» оказался совершеннее фильма «Сибирячка». Пьеса Салынского, поставленная в театре имени Маяковского, в оформлении довольно скромных по масштабу условных железобетонных конструкций звучала, по-моему, с большей силой достоверности. Возможности широкоформатного экрана позволили постановщикам фильма представить действие на фоне безграничных сибирских пространств, плотины, бурной и полноводной

реки... Но появляются герои, и весь фон, снятый на натуре, превращается вдруг в декорацию. Героям нечего делать на этом громадном плацдарме, их давит этот простор. Расширив масштаб места действия, кинематографисты не учли, что столь же необходимо было расширить масштаб и самого действия.

Правда, в этом году мы наблюдали явление и противоположное, когда фильм получился, быть может, более выразительным, точным, чем его театральный предшественник. Динамичный и краткий язык кино позволил в экранизации пьесы Б. Васильева «А зори здесь тихие...» убрать длинноты, ненужные эпизоды из первоисточника. И успех этой картины на Всесоюзном кинофестивале в Алма-Ате особенно понятен тем, кто знаком со спектаклем в театре на Таганке.

Одним из первых деятелей искусства, оценивших кино и показавших сложность взаимоотношения его с театром, был Станиславский. Еще в 1900-х годах Константин Сергеевич всерьез заинтересовался «синематографом», не раз обращался к его принципам и средствам в поисках новых форм спектакля. Видя многие преимущества кино даже в пору первых его шагов, Станиславский призывал театр всемерно укреплять присущие именно ему сильные стороны. Он обращал внимание театра на его специфические особенности. Верно поняв и оценив свойства юного искусства, воздавая ему должное, Станиславский был уверен в дальнейшем полноценном развитии театра, театра реалистического, глубоконационального. Эта пророческая уверенность великого режиссера, актера, педагога воплотилась в широчайшем размахе театрального искусства во всех уголках нашей страны. Минувший сезон в этом отношении был, наверное, наиболее ярким. Все народы нашей страны праздновали в декабре 1972 года 50-летие образования СССР. Всесоюзный фестиваль драматургии и театрального искусства народов СССР, проведенный в преддверии этой знаменательной даты, показал, каких громадных успехов достигло театральное искусство когда-то далеких окраин Российской империи.

Многонациональный советский театр завоевал авторитет во всем мире. И яркое тому свидетельство — прошедший недавно в Москве XV конгресс Международного института театра. То, что конгресс состоялся почти накануне Московского Международного кинофестиваля, проводимого под лозунгом «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!», совпадение, вероятнее всего, случайное; хотя лозунгом кинофестиваля можно было бы определить и работу театрального конгресса. Но не случайно то, что в дни конгресса в одном из крупнейших кинотеатров столицы был проведен фестиваль фильмов, связанных с театральным искусством. Мы имели прекрасную возможность пропагандировать достижения своей работы средствами кинематографа.

Конечно, взаимоотношения театра и кино значительно глубже и не исчерпываются лишь этими примерами. Кинематограф рос на фундаменте театральных завоеваний и в первую очередь — реалистической манеры игры русской актерской школы. И по сей день кино пользуется артистами театра, многими средствами сценической выразительности, материалом драматической литературы.

В свою очередь кинематограф будоражит фантазию театра в расширении рамок сценической образности. Кадры хроники, титры, ритм, многоплановость, резкая смена мизансцен, ретроспекция и десятки других приемов, характерных именно для кино, уверенно обосновались на сцене. Самым существенным образом влияние кинематографа сказывается на стиле актерской игры.

Потребность раскрыть неповторимые черты времени, ответить новым общественным и эстетическими идеалам диктует все большую простоту и естественность манеры актерского исполнения. Только средствами искусства эмоционально заразительного можно сегодня, сейчас воздействовать на аудиторию, приобщать ее к высоким нравственным идеалам, увлекать революционным темпераментом. Только актер, творческий пульс которого бьется в унисон с пульсом современника, говорящий на языке, близком современнику,

только такой актер владеет залом.

Партия не случайно обратила серьезное внимание на улучшение учебно-воспитательного процесса в учебных заведениях театра и кино, усиление идейно-политической и профессиональной подготовки молодых работников искусства, на усиление их связей с жизнью.

Актерское творчество немыслимо без глубокой театральной культуры. А настоящая театральная культура обретается в непосредственной работе над лучшими образцами классической драматургии. Впрочем, перед кинематографистами, непосредственно работающими над воспитанием новой смены актеров, режиссеров, операторов, стоят те же проблемы и, быть может, с большей остротой.

В театральные училища, как правило, самый большой конкурс, и отбор туда идет очень строгий. Но вот с какой проблемой приходится нам сталкиваться, в особенности на первых испытательных турах и собеседованиях с абитуриентами. Выясняется, что человек, знающий наизусть бином Ньютона, периодическую систему Менделеева, часто бывает не знаком с историей нашей сценической культуры.

В репертуар каждого «взрослого» театра непременно включаются спектакли для юношества, для детей. Но и здесь проблема та же, что и с современными «взрослыми» спектаклями. ТЮЗы испытывают тот же литературный голод, что и Киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького. Беден репертуар, не хватает увлекательных пьес.

Важную роль в воспитании подрастающего поколения играет наша классика. Пьесы Грибоедова, Гоголя, Островского, Чехова, Горького закладывают основы человеческого образования, культуры. Первое приобщение к истокам духовной жизни русского народа запоминается навсегда. Играя классику, актер должен возбудить любовь к русскому слову: глубокому и удивительно красивому в звучании.

Мы, работники театра и кинематографа, обладаем несметным духовным наследием. В нашей стране оно постоянно обогащается за счет развивающихся национальных культур; на наших глазах все теснее переплетаются самые разные сферы духовной деятельности человека.

В. И. Ленин на III Всероссийском съезде Советов говорил: «Раньше весь человеческий ум, весь его гений творил только для того, чтобы дать одним все блага техники и культуры, а других лишить самого необходимого — просвещения и развития. Теперь же все чудеса техники, все завоевания культуры станут общенародным достоянием и отныне никогда человеческий ум и гений не будут обращены в средства насилия, в средства эксплуатации».

Ленинской заботой о росте общенародной культуры проникнута политика КПСС в области идеологии. Решения XXIV съезда партии, Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» — свидетельства неустанного внимания партии к совершенствованию и дальнейшему развитию советского искусства.

Углубление революционных традиций, усиление роли кино в духовной жизни общества, в формировании у широких масс марксистско-ленинского мировоззрения, социалистического патриотизма и интернационализма, нетерпимости к буржуазной идеологии и морали — эти задачи выдвинул Центральный Комитет партии перед деятелями кино. Эти задачи стоят и перед нами — работниками советского театра.

Раскрыть динамику жизни

Т. Салахов,
первый секретарь правления Союза художников СССР

Развитие различных искусств в нашей стране имеет много общего. Все они стремятся войти в жизнь народа, стать необходимыми для миллионов людей, активно участвовать в создании нового коммунистического общества, в формировании личности советского человека.

Поэтому важные идейно-творческие проблемы и задачи, о которых идет речь в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», с большой заинтересованностью были встречены и в среде художников. Ведь проблемы и задачи эти носят не локальный, частный характер, а имеют глубокое принципиальное значение. Все они в той или иной форме обсуждались и на недавнем IV съезде Союза художников СССР.

За последние годы в городах и селах страны установлено немало значительных памятников. Усилилось участие художника в создании новых форм быта, оформлении города, крупных общественных зданий. И все же, пожалуй, ведущей формой связи со зрителем для нас остается выставка. Выставки — и небольшие, передвижные, и масштабные, представительные, всесоюзные— ведут со зрителем диалог о жизни. Они не только рассказывают ему о его делах, о его современниках, но и пробуждают, стимулируют в нем активное, творческое отношение к жизни. И здесь неоценимую помощь нам, художникам, может оказать кино, которое, активно пропагандируя выставки изобразительного искусства, неизмеримо расширяет зрительскую аудиторию.

Наше изобразительное искусство, развивая революционные традиции советской культуры, стремится показать действительность в движении, развитии. Надо уметь видеть новое в жизни и ощущать, как это новое меняет восприятие многих вещей, надо видеть за всем размахом дел — человека, который их свершил. Здесь немало сделано, и нет особого смысла перечислять многие и многие удачные работы художников разных республик, достаточно хорошо известные зрителям. В них жизнь показана поэтически, смело и правдиво. Художники стремятся глубоко раскрыть духовный мир современника, используя для этого самые разные приемы.

Художник — поэт, открывающий зрителю творческое начало в каждом человеке, он читает «книгу жизни» и учит читать ее зрителя. В этом мы видим важную общественную функцию нашей работы.

Советское искусство едино в утверждении

Т. Салахов

идеалов гуманистического коммунистического общества. Мастера изобразительного искусства разных республик чувствуют себя художниками всей огромной многонациональной страны, создателями единой социалистической художественной культуры. Они работают в условиях свободного и полного развития своеобразных национальных традиций, в расцвете и взаимодействии школ.

Мы видим, как социальные, научные и технические процессы, происходящие сегодня, формируют новых героев. Меняется не только облик, но и внутренний мир рабочего. Сегодняшний ученый — это не кабинетный затворник, а энергичный, деловой человек. Художники же порой как-то робко, описательно говорят об этом.

Современность — это наша устремленность в будущее. Сегодня на наших глазах меняется облик страны, духовный мир человека. И все это во имя будущего, которое мы строим каждый день. Романтика наших будней должна увлечь художника своей красотой, целенаправленностью, грандиозным размахом.

Постановление ЦК КПСС «О дальнейших мерах по развитию советской кинематографии» нацеливает нас, художников, на решение самых важных, самых актуальных тем современности, в воплощении которых должны найти свое выражение новые явления нашей

жизни, богатый духовный и интеллектуальный мир человека будущего коммунистического общества. И здесь главной была и остается задача идеологического и эстетического воспитания нашего зрителя, воздействия средствами искусства на его разум и чувства.

Искусство нашей эпохи — это искусство прежде всего открытое всем людям, о б щ е с т в е н н о е искусство. Поэтому одну из основных и принципиальных задач Союза художников мы видим в повышении идейно-художественного уровня нашего изобразительного искусства. Слитность содержания и мастерства — проблема не новая, но всегда актуальная. Ведь только художник, владеющий высоким, строгим мастерством, способен воплотить, раскрыть явления жизни во всей полноте художественной правды.

Советское искусство, и в частности киноискусство, давно завоевало своими шедеврами мировое признание.

И сегодня мастера нашего кино продолжают и совершенствуют революционные традиции в создании социально заостренных фильмов, политически содержательных, отражающих борьбу народов за свободу и мир во всем мире.

В успех этих картин, с одобрением встреченных советским зрителем, внесли свою лепту и художники. Поэтому, говоря о проблемах, отмеченных в Постановлении, мне хотелось бы добрым словом помянуть работу художника в кино, о которой говорят пока что, к сожалению, лишь от случая к случаю. А ведь здесь есть много очень интересных и талантливых мастеров. Мы, художники, с некоторой ревностью следим за развитием кинематографии. Кино не только плод технического гения. Художественный язык кинематографа вырос из недр изобразительного искусства. И не случайно пионеры советского киноискусства кинорежиссеры С. Эйзенштейн, А. Довженко, Г. Козинцев, С. Юткевич начинали как художники. В известном смысле кино — тоже изобразительное искусство.

Мне хотелось бы отметить творческий характер работы художника в кино. Она не только в выстраивании павильонов, декораций, интерьеров, хотя и это уже само по себе требует незаурядных знаний, умения и художественного чутья. Художник в кино воплощает особую поэтическую атмосферу, наэлектризованную идеями и чувствами фильма. Он как бы пробуждает фантазию актера и режиссера, вместе с оператором часто определяет композицию кадра. Самое важное — это то, что художник создает в фильме тот эмоциональный, духовный климат, который определяет настрой всего произведения. Точностью, отобранностью деталей он передает обстановку — будь это наши дни или далекое прошлое. Я вспоминаю прекрасные, полные экспрессии сцены из «Бега» и эскизы к ним А. Пархоменко, мрачные средневековые замки, выстроенные по проектам Е. Енея в «Гамлете» и «Короле Лире», вспоминаю эскизы М. Ромадина к фильму «Солярис»... Художник — один из полноправных соавторов фильма, активно влияющий своей работой на восприятие фильма зрителем.

Кинематограф, как и театр, символизирует собой братство разных видов искусства. Изобразительное искусство несомненно вдохновляет деятелей кино в поисках новых выразительных художественных средств. Художникам тоже немало приемов подсказал и подсказывает кинематограф. Я думаю, это взаимовлияние обогащает оба искусства. И помогает нам решать общие духовные проблемы развития советского общества.

Дальнейшее развитие творческого содружества различных видов искусства несомненно будет способствовать созданию произведений, многогранно и полнокровно воплощающих великое время строительства коммунизма.

искусство КИНО искусство

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

«Визит вежливости»

«Чудак из пятого «Б»

«Лев Ландау. Штрихи к портрету»

Глазами Андрея Глебова

Инна Соловьева

«Визит вежливости». Сценарий А. Гребнева, Ю. Райзмана. Постановка Ю. Райзмана. Оператор Н. Ардашников. Художники Н. Двигубский, Ф. Ясюкевич. Композитор Н. Сидельников. Звукооператор Р. Казарян. «Мосфильм», 1973.

Если смотреть фильм «Визит вежливости» по второму разу, можно заметить: его главный герой появляется на экране раньше, чем показалось спервоначалу. Он был среди прочих, просто мы не знали, что это он и есть.

Русый капитан-лейтенант немного поотстал от остальных военных моряков, в сопровождении молоденькой девушки-гида идущих экскурсионным маршрутом по чистеньким и людным Помпеям, — задержался, разглядывая погибшее две тысячи лет назад нарядное жилье, потом вместе с товарищами догнал своих.

Экскурсия идет так, как обычно идет экскурсия — не первая для девушки, которая ее ведет, не первая и для тех, кто ее слушает (хотя, должно быть, в Помпеях-то они впервые). На посещение отведено считанное время — гид точно знает, какое именно, поэтому не торопится, но «держит ритм». И экскурсанты тоже «держат ритм».

Все вместе и в одно время приведены в общение с тем, с чем вообще-то надо встречаться с глазу на глаз и по внутренней потребности. Но что же поделаешь — глупо же не посмотреть Помпеи, когда еще приведется. Эта поездка — немного удовольствие, немного повинность, как оно и бывает всегда в подобных случаях. В меру интересно, в меру чувствуют себя утомленными: у туристов-моряков большая программа. Хорошо, что не жарко: над Помпеями темно-серое, облачное небо.

До этого было все, что обещает название фильма: медь оркестра, гимн, проход советского военного корабля, прибывающего в порт. И салют; и торжественное скольжение флага вверх; и проезд встречающих машин; и фотографы, забегающие перед самым носом итальянского адмирала, пока тот идет по ковровой дорожке на трап. И так же быстро, в том же ритме короткого визита — сцена официального приема: хрусталь люстр и хрусталь бокалов, дипломатичность шуток — «как хорошо, что у вас на вооружении оказалось столько улыбок, поверьте, это не худшее оружие в наши дни» или что-то в том же роде... Потом мелькание фотографий и заголовков в газетах и мелькание быстро сменяющихся

«Визит вежливости». Лючия — Л. Альбицкая, Глебов — Б. Гусаков

пейзажей за окном автобуса, когда глаз успевает поймать только то, что и ожидал увидеть — хотя бы вот эти узкие улицы Неаполя: от дома к дому напротив натянуты бельевые веревки и рубахи полощутся на ветру... А потом длинная, свеженаведенная белой краской, загибающаяся вправо стрела на асфальте — указатель близкого поворота на Помпеи.

Всем этим и определяется то, как живут участники легкой и подвижной сцены в Помпеях. Физическое самочувствие экскурсии — да, но все же не экскурсии из профсоюзного дома отдыха, а с военного корабля, и не в Бахчисарай из своего Севастополя, а в стране чужой, при том, что в «загранке» эти офицеры не впервые, и в их подтянутости нет напряженности, а есть та воспитанность, которая и дает свободу контактов.

Итак, «предлагаемые обстоятельства» для людей с корабля и для капитан-лейтенанта Андрея Глебова, который будет главным героем фильма и которого играет Борис Гусаков, — обстоятельства «визита вежливости».

Визит вежливости — это значит ненадолго. Это значит — праздник. Официальный, расчисленный, расписанный— и все же праздник. Вечер на крейсере для неаполитанцев входит в процедуру, но этот «шейк» или «медисон» (я не больно различаю танцы) под звучащие по-итальянски слова «Катюши» из корабельных рупоров отплясывается вовсю, и всем весело и любопытно...

В гостях — то есть принарядившись. В гостях — то есть стараясь доставить удовольствие хозяевам и понравиться им, показать себя с лучшей стороны. В гостях — то есть помня, что ты не у себя, не суясь со своим уставом в чужой монастырь, но и себя не роняя. Притом не очень-то простое гостевание — не у тещи на блинах,— и русский ракетный крейсер не такой уж обычный транспорт, чтобы в гости ездить...

И к этому — состояние «на берегу», переключение, новизна. И гудят ноги от музеев, и гудит голова от чужого говора, от впечатлений, от стараний запомнить виденное и слышанное, от мягкой автобусной тряски и скольжения за окнами ландшафта, похожего на знакомое и незнакомого...

Автобус катит обратно из Помпей. Гид отработал свое — не то, чтобы девушка

устала, просто отключилась, сидит молча. Очень хорошенькая, надо бы даже сказать — красивая. На лице словно какой-то нежный, непроницаемый матовый лак: возможно, тут дело в косметике, возможно, не только в ней. Лицо почти без мимики. Опять же можно тут усмотреть просто заботу о коже — как уверяют те же косметички, от всякого выражения чувств остаются морщины, — а можно усмотреть и что-то иное: сдержанность или просто на этом ровном лице нечему выразиться.

Капитан-лейтенант Глебов встает со своего места в хвосте автобуса, пересаживается на свободное — слева и сзади от гида через проход. Девушка отвечает на его обращение без интереса, без раздражения и довольно благосклонно. Он ее расспрашивает — она знает зачем, знает, что спросит через минуту, знает, чем кончит. И в самом деле кончается тем, что он спрашивает, свободна ли она вечером, и оказывается, что она свободна.

Разговаривают они по-русски: Лючия наполовину русская, но фразы, какими они обмениваются, наверное, можно найти в том самом «разговорнике», который с шутливой углубленностью изучает приятель Глебова. Самые дежурные, самые что ни на есть банальные слова. И пользуется ими капитан-лейтенант с той самой банальной целью, которая в разговорниках помечается: «знакомство».

Только Борис Гусаков волею и помощью режиссера нашел в своем герое одно не совсем обычное свойство. Ну, к примеру, какое ему дело, как устраивается Лючия с заработками в туристское межсезонье. Он и понимает, что дело не его, с советами не лезет. Но ему это впрямь не совсем, не на сто процентов безразлично. В разговор-то он вступает «для себя» — простосердечно и по всем правилам «кадрит» себе спутницу на вечер, но через реплику, другую нечаянно продолжает разговор уже для нее, ею заинтересовавшись.

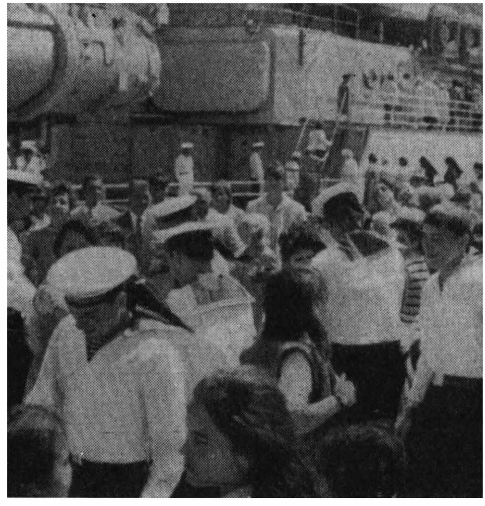
Есть полуанекдот о человеке, который на вопрос «ну, как дела?» начинает бедняга, рассказывать, как же именно идет его житье-бытье. Здесь словно бы обратное положение. Лючия вопросы Глебова принимает как «подходы», как банальную форму общения, а ему про нее в самом деле интересно знать: где живут ее родители, кто они. Услышал, что у Лючии две тетки живут в Феодосии, и ужасно обрадовался: Феодосия — это же с ним рядом, в Крыму...

Впрочем, про теток в Феодосии Лючия говорит ему не в автобусе, а под конец того вечера, который они проведут втроем: Лючия, Глебов и его приятель, тот самый, что читал вслух разговорник.

Секвенция вечера с Лючией предваряется толчеей танцев на корабле, потом возникает людный, узкий перекресток, а потом танцевальный клуб, где платят, по спокойному пояснению Лючии, за тесноту; потом небольшой ресторанчик; пустая улица, где они пройдут мимо витрин, заполненных мерцающими полыми стеклянными шарами, тихими, радужными, мнимыми; потом совсем маленькое, на пяток столиков кафе, где Глебов окажется вдвоем со спутницей.

И снова свободная, верная, органическая жизнь в образе каждого из участников этих сцен — от главного до безымянного участника массовки — все время определяется «предлагаемыми обстоятельствами» «визита вежливости». Только здесь отзываются иные стороны

«Визит вежливости»



этих обстоятельств: краткость сближения; покалывающая, чуть будоражащая его острота; любопытство и скоропалительность отгадок; знакомство, в котором каждый не имеет времени узнать другого и дать узнать себя, так что спешит вывести формулу собеседника, уловить его опознавательный знак в обмен на собственный, ему предъявленный...

Кондакову и Глебову приятно за столиком с Лючией. Приятно, что тут попрохладней — после духоты на танцах; приятна забавляющая возможность вот взять и заказать себе на пробу все напитки из переводных книг — хочешь драй-мартини, хочешь хай-бол, хочешь чинзано — будьте любезны... Приятна легкость, с какой их спутница взяла на себя вечер, как брала на себя маршрут помпейской экскурсии...

Потом, когда к ним подходит уже порядком перебравший парень — американец, морской летчик, — Кондаков, что называется, принимает пьяного «на себя» (чтобы не привалился окончательно к ним за столик, но чтоб и в амбицию не полез, что его не приняли в компанию). Глебов в это не встревает; легко угадать, что у него с Кондаковым есть какая-то сыгранность, и в их паре такие обязанности лежат на Кондакове: это у него выходит лучше, он умеет, и Глебов ему привычно благодарен.

(Если читатель еще не видел фильма, ужасно не хотелось бы, чтобы у него сложилось впечатление, будто действие «Визита вежливости» вязнет в бытовой разработке, в деталях, в психологических подробностях. Как раз обратное: точность не требует для себя дополнительного места, она сама вместительна; точность незаметно и пленительно расширяет пространство фильма. Мы к этому еще вернемся.)

Потом, когда американский летчик мирно отправился восвояси, допив с Кондаковым свое у стойки, ребята, сидевшие почти у самого выхода, вдруг принялись скандировать: «Дик-та-ту-ра про-ле-та-ри-а-та, дик-та-ту-ра, дик-та-ту-ра...»

(Такова уж манера и строй этого фильма: эпизод, даже и самый важный по мысли, тут мягко скользит среди прочих, на этот раз даже слишком уж быстро, хотя — спору нет — и для сценариста и для режиссера кровно важно возникающее тут противостояние двух начал: против начала разумного, исходящего из интересов жизненных, — начало пылко догматическое, презрительное к жизни, как к таковой, с легкостью строящее выкладки — каким количеством смертей дозволительно оплачивать всеобщее счастье...)

Итак, ребята в вызывающе истрепанных рубашках (значков с портретом Мао не видно — Ю. Райзман не любит таких подчеркиваний) в пику русским, мирно поговорившим с американцем, скандируют свое: «Дик-та-ту-ра про-ле-та-ри-а-та...»

Понять, что стоит за этой маленькой ресторанной демонстрацией против «сговора с американским империализмом», разумеется, нетрудно.

Глебов и Кондаков ведут тут себя как следует и несомненно заодно. Однако ж не упустим оттенков.

Предлагаемые обстоятельства «визита вежливости» для Кондакова в этом куске задачу определяют так: дать отпор, не дать шуму разрастись, «закрыть» инцидент. Нельзя сказать, чтобы для Глебова такой задачи вовсе не существовало: конечно, и он озабочен возможностью инцидента. Но разговор его втягивает.

Там, где Кондаков спешит кончить, Глебов спешит меньше — по ходу разговора все меньше и меньше. И говорит чуть-чуть в иной интонации.

Не то чтобы Кондаков пользовался газетными фразами, а Глебов сражал оппонентов глубиной собственных мыслей. Это вовсе не так — и Кондаков не начетчик, и Глебов вряд ли так уж задумывался над сутью вопросов, о возможности которых его, вероятно, как и прочих, предупреждали. Да и вся эта сцена в ресторанчике идет, не стремясь к накалу. Ребята «левые», но не из бомбистов и не из провокаторов. То, что они, ведя политическую пикировку с советскими моряками, охотно берут себе по сигарете из приметной, красно-золотой хохломской коробочки «Рос-

сийских» — это не придуманная сценаристами возможность дискредитировать их как пустобрехов, а просто определение тональности разговора. Он ведь и для этих юношей тоже проверяется предлагаемыми обстоятельствами «визита вежливости» — они в той или иной степени чувствуют себя принимающими гостей, это ставит пределы их задиристости, тем более что и все остальные вокруг — по тому же самочувствию хозяев, беспокоящихся, как бы гостей не задели, — следят, чтобы эти пределы не были перейдены.

Вся разница в чем-то малом: в том, почему Кондаков спешит кончить разговор, а Глебов по ходу разговора спешит все меньше.

Он ведь вовсе не из наивных — соображает что к чему, понимает, что программа «левых», клеймящих Советский Союз за договор с «Фиатом», не его дело, а его дело — без ущерба выйти из положения. Но вот загвоздка: ему не совсем, не на сто процентов безразлично, что и почему эти ребята думают (тогда как для Кондакова безразлично на все сто; он вряд ли хоть кого-нибудь в лицо разглядел). Как живет себе этот черноглазый, кудрявенький, с подвижными мятыми чертами парень, который вовлек их в малоприятную дискуссию, Кондакову тем паче безразлично, а Глебову опять же не вовсе безразлично. За то, что парень, как пояснили, вправду из богатой семьи (этим его догадливо шпынул Кондаков), но из дому ушел, живет впроголодь и по-своему, за это Глебов готов уважать. (Гусаков находит тут еще один оттенок. Вроде бы Глебову оно вовсе не на руку, это сведение, он же готов обрадоваться: все-таки парень-то молодец!) Уважение — уже «сцепка».

У Кондакова — мы замечаем это в названной сцене, но это будет видно и дальше — нажит и натренирован какой-то запас разговорных приспособлений. Он в общении «реактивней» приятеля, но это всегда реакция — отбить фразу, отпасовать, а в итоге пройти сквозь разговор незадетым, никак не «сцепившись» душевно с собеседником. Глебов же, заговорив, почти нечаянно «выходит на связь», хотя он на вид менее общителен, чем Кондаков, и, пожалуй, непрочь бы позаимствовать у того его удачливость в обхождении с людьми.

Наверное, у Кондакова и разговор с Лючией пошел бы как-то лучше, чем у Глебова. Кондакову решительно не мешал бы тот самый прозрачный ровный лак, которым покрыто не только лицо, все существо девушки, — ну, такая, так и пусть. А Глебову просто одно мучение. Он твердо убежден, что должно же там быть нечто под «непромокаемой оболочкой», как он сердито и жалобно говорит. Может быть, драма, может быть, ожидание, может быть, озлобление, но что-то же должно быть!.. Он так хотел бы понять-помочь...

Объединенное «понять-помочь» — сквозное действие актера в роли Андрея Глебова, определяемое, умеряемое, окрашенное всеми свойствами его натуры: его деликатностью, и чувством ответственности, и природной добротой, и отсутствием самоуверенности при вере в свои правила жизни.

Понять-помочь.

Глебов, каким его играет Борис Гусаков, даже и представить себе не может, что иной раз понимать в общем-то нечего и помогать нет нужды: в чем помогать?..

В пьесе, которую начнет потом — уже на корабле — сочинять мечтающий стать писателем Глебов, у героя будет возлюбленная по имени Лючия. Чужестранец, знающий о грозящей городу гибели и явившийся предупредить об опасности, видит девушку на рынке рабов, платит за нее свои последние и дает ей свободу. Сначала обескураживающая его своим ко всему безразличием, она считает его чудаком и чужаком, но потом полюбит. Полюбив, скажет, как ей было без него плохо. А потом любовь освободит ее от эгоизма и равнодушия, и она пожертвует собой ради людей.

С Лючией в древних Помпеях в воображении Глебова происходит то, чего с Лючией реальной не было и в общем-то быть не могло.

Любовь Альбицкая, которая играет в картине Ю. Райзмана Лючию, с проницатель-

ностью нашла в своей героине именно отсутствие тайны, отсутствие драмы, хотя бы драмы внутренней пустоты. Если что и прячется за этой самой «непромокаемостью», то совсем малость: малость неудовлетворенности (а впрочем, почему бы ей на что-то большее претендовать?), малость горечи — не так склалось, як гадалось, вздохнули бы сочувственно незнакомые ей тетки с Украины, — но ведь и не так уж скверно сложилось-то... За столиком в пустом кафе она сидит с Глебовым не то чтобы жалуясь, а просто понурая, и Глебову неловко. Совестно, что испортил человеку настроение, и понимает, что всего лишь испортил настроение — не больше.

За появлением на свет Лючии, за судьбою ее матери, которая живет в Милане, а в Феодосии оставила родню, за молчанием на этот счет, по всей вероятности, — сдвиги и беды истории. Ее извержения. Но это — за Лючией, а не в Лючии. Ничего там нет, в Лючии...

Казалось бы, утверждение, что пустых, неинтересных людей не бывает, что в каждом таятся миры, и нужно лишь волшебное внимание искусства, чтобы вызвать их на свет, — казалось бы, это утверждение изначально близко режиссеру Райзману. Но выясняется, что оно ему не так уж близко. Лестное для каждого, это утверждение не очень справедливо. Бессодержательность распространена.

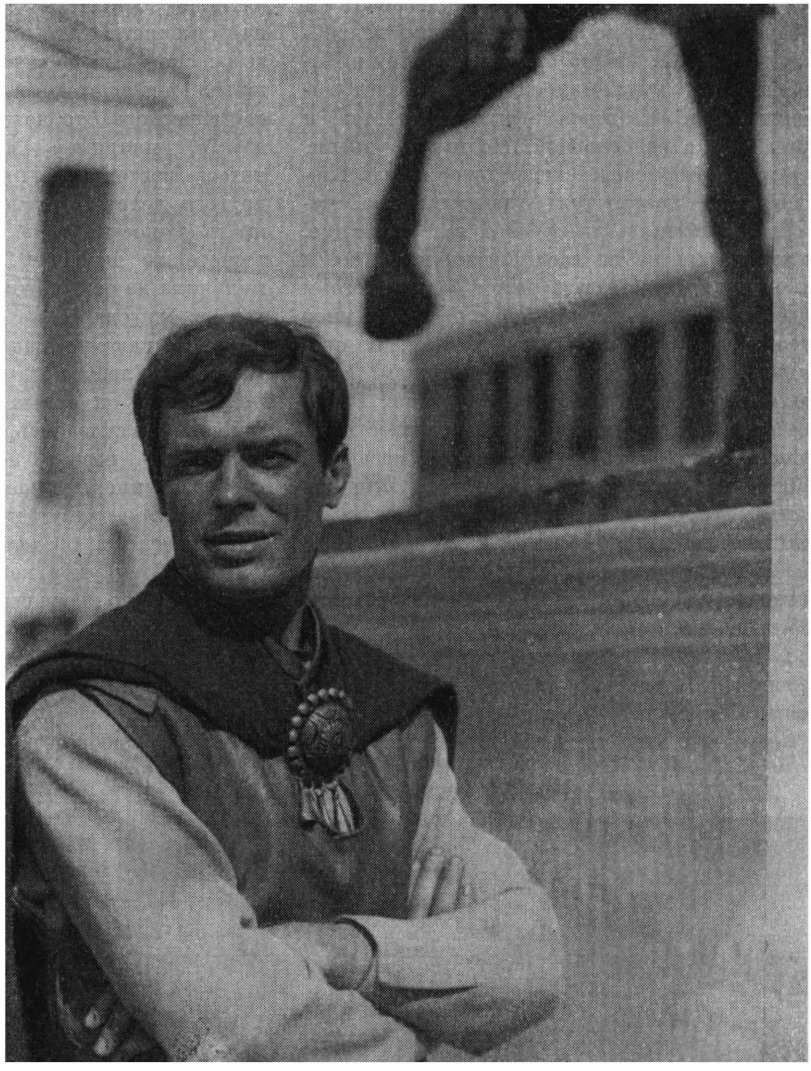
Противопоставляется ей не крупность, не яркость, а просто содержательность. Когда у человека, как говорится, что-то есть за душою. И вообще есть душа.

Андрей Глебов — золотая душа, хороший человек. Это видно каждую минуту, как ведь и в жизни видно хорошего человека, и нет необходимости, чтобы он у нас на глазах совершал что-нибудь особенное. Вряд ли мы в жизни следим, из каких именно мельчайших и постоянных впечатлений складывается это общее впечатление. Вряд ли и зрители фильмов Юлия Райзмана (а это его дар — создавать на экране действительно хороших людей, вспомним Машеньку, вспомним Василия Губанова, Ниточкина — прекрасные же люди) стараются дать себе отчет, что именно убедило их полюбить вот этих людей, чем они взяли...

Вероятно, и в жизни и в искусстве, дорожащем своим прямым ей подобием, часто все решается малым, незаметным действием человека во всякую минуту его существования. Решается некоей «партитурой»... Ну, почему зрители старого — еще в 1901 году поставленного — спектакля «Три сестры» так точно знали, чего стоит Наташа и что за золотая душа этот Федотик?... Ничего же он, поручик Федотик, такого прекрасного на сцене не совершает и не произносит. И даже о том, что он там делал во время пожара, когда артиллеристы подполковника Вершинина в общем-то спасали город — без них сгорел бы, — даже о подвигах его на пожаре ничего не говорится, были ли они, не были. Это уж потом до нас может дойти: а ведь он же чужие дома тушил, пока у него собственное жилье прахом пошло—«все дочиста. Ничего не осталось... И гитара сгорела, и фотография сгорела, и все мои письма... И хотел подарить записную книжечку — тоже сгорела». Только и знали о человеке: любит заходить в писчебумажную лавку (там, правда, так приятно рыться — цветные сургучики, запах кожаных записных книжек и чуть надушенной почтовой бумаги, — кстати, сам Чехов питал слабость к хорошим почтовым принадлежностям, любил их выбирать). Так вот, знали — любит человек заходить в писчебумажную лавку и покупать то-се кому-нибудь в подарок...

Знали это удовольствие, которое доставляет себе человек, даря; его доверчивую улыбку — сам помнит за собой этот грешок, пристрастие делать подарки, к тому же грошовые. Видели, как он простодушно огорчался в конце второго акта: наладился веселиться, «разбежался» и нате вам, уходите... Больше всех огорчившись, он тут же больше всех мучился конфузом и раздражением злосчастного хозяина дома, Андрея; больше всех — впрочем, вообще единственный — спешил принять всерьез пошлый Наташин предлог: «Если болен ребеночек, то конечно...» Ребеночек же! И в самом деле, наверное, завтра принесет подарки — развлекать Бобика: больных надо развлекать...

«Визит вежливости». Чужестранец —Б. Гусаков



Роль Федотика в первой постановке «Трех сестер» играл не бог весть какой прекрасный актер — фамилия его была Тихомиров, — а человека запомнили все, кто его видел на сцене Художественного театра.

Тончайшая, легкая, безупречно верная намеченная режиссером и прожитая актером партитура роли, всех его «хотений» и «действий» давала всю полноту ощущения: хороший человек...

В этом смысле искусство Юлия Райзмана традиционно.

Режиссер «Визита вежливости» дает своему исполнителю, вчерашнему студийцу школы-студии имени Немировича-Данченко Борису Гусакову именно такого рода партитуру.

При этом убрано почти все, что добавило бы о герое какие-то житейские, вещные подробности. Скажем, можно бы снять эпизод в Борисоглебске, куда Андрей Глебов ездит хоронить отца. «На героя» могли бы работать и приметы его родословной. Но мы не узнаем, что там, в Борисоглебске: родовое гнездо Глебовых или занесло туда отца-отставника случайно. Квартира ли у него в пятиэтажке, каких настроено по всей России несчетно, и мебель, купленная вся разом (а до этого и вовсе никакой, почитай, не было)?.. Или умер отец в старом доме — одноэтажном, по-провинциальному глубоком и прохладном? Если там остались дедовские вещи, то какие? Именное оружие с золотым темляком, гордость коренной военной семьи? Бережно смазанный инструмент мастерового человека? Или кожаный докторский саквояж? Выпускные сочинения любимых учеников, сохранявшиеся на память учителем народных училищ?.. Ничего этого мы не увидим, как не увидим и собственного жилья Андрея Глебова, которое, по всей вероятности, есть у него на берегу. Это уж дело актера — по окрашенности всех «малых действий», создающих партитуру роли, позволить нам предполагать домашние обстоятельства героя... А вообще представляется, что он не так уж много жил дома: скорее за ним воображаешь быт общежития, интернатского сначала, потом военно-студенческого. Это, наверное, от навыков общежития, например, способность не тяготиться постоянным присутствием в комнате другого человека и без замкнутости все же иметь какое-то «свое пространство» в этой тесноте на двоих. И еще — небалованность мальчика из общежития. Не привык к вниманию и благодарен за него (вспомним сцену, когда в кают-компании поминают минутой молчания Глебова-старшего).

Из какой он семьи, это, кажется, не так уж на нем и сказалось. Скорее всего семья, что называется, разная, но родственная, теплая: и образование у ее членов пестрое, и достаток неровный, и живут кто где, а на похороны в Борисоглебск съехались и чувствовали себя семьей. Отец умер капитаном первого ранга в отставке, но вроде бы в Глебове нет того, что принято называть «военной косточкой». А, впрочем, может быть, как раз люди пришлые заботятся, чтобы в них таковую косточку признали...

Есть в Глебове эта «косточка» или нет, но

«Визит вежливости». Правитель Помпей — В. Стржельчик; Чужестранец — Б. Гусаков

он человек, с кораблем сработавшийся, сжившийся. Знает дело. Не мелочен, и уж совсем не любитель «цукать» (командовать — умеет). С таким хорошо служить.

В сценарии, помнится, было больше эпизодов, где мы видели Глебова в его отношениях с товарищами по службе, да и вообще больше сцен «в море». Был, в частности, разговор со старшим по званию, когда тот сожалел, что Глебов вот пишет про древних римлян, а как бы хорошо написать про моряка, потомственного, похожего хоть на него самого, Глебов же вроде и соглашался, но спрашивал: ну, а что с этим моряком происходит? Да ничего, просто служит, хорошо служит. Глебов возражал, что в пьесе нельзя без чрезвычайного события, без ЧП, собеседник усмехался, говорил, что нет, ЧП лучше не надо.

Была в этом разговоре тень литературного кокетства, тень намека, что сценарий-то и есть произведение «без ЧП», в возможности которого сомневается Глебов, но в котором он же есть главный герой. В фильме такой ноты не осталось.

Не вводя ЧП, фильм вводит напряжение. Совсем иное, не то короткое, веселящее, нервирующее, каким живут моряки на берегу, а долгосрочное, привычное, как привычна солдату походная выкладка или врачу бессонница дежурств. И ничего, что сцен на корабле стало меньше, режиссер вправе рассчитывать все на ту же «вместительность точного» — точной партитуры действий, точного физического состояния. Вот короткая и сюжетно не значимая сцена — подъем среди ночи по тревоге. В быстроте, с какой одеваются, взбегают по крутым тесным лесенкам, занимают место там, где каждому положено быть, в быстроте этой есть навык. Людьми нажито состояние готовности: не ожидания (его бы нервы не выдержали), а именно готовности. Нажит, например, навык засыпать вмиг и крепко со знанием того, что в любую минуту могут поднять по тревоге, и в какую-то минуту тревога может оказаться и не учебной, хотя эта-то — учебная...

Привычное — это ведь не значит: ставшее легким. Но есть терпение. Есть долг. Есть воинское умение, приносящее радость, как всякое умение.

Прекрасно и «по мысли» сняты оператором Н. Ардашниковым сцены на крейсере. Занятия, стрельбы, тревоги — работа. Это красиво; к красоте «марины» с естественностью добавлено ощущение красоты, что ли, заводской. Снимают корабль в море (море южное и зимнее — серое, ровно вспененное); как снимали бы «производственную» картину, с эпизодами в цехах, работающих сложно и слаженно, непонятно для постороннего глаза, по существу, но в уловимом и имеющем свое обаяние ритме.

Воспоминание о «Трех сестрах» в разговоре о «Визите вежливости» возможно еще и в этой связи. Кажется, создателям фильма было важно обдуманное, уважительное мнение Чехова об его артиллеристах как о людях, которые если и «тянут лямку», то скорее всего лямку, общую для русских интеллигентных работников, тянуть которую ничуть не стыдно (а стыдно — не тянуть). Еще, пожалуй, вот что сближает: и в «Трех сестрах» и в фильме перед нами офицеры армии, очень давно не воевавшей, следовательно, чуть смущенные своим положением дорого стоящих народу людей «про запас». И еще — то чувство долга, которое, по мнению Немировича-Данченко, определительно для героев Чехова. И еще — тот русский, домашний и прелестный, вкус к рассуждению на общие темы, вкус к философствованиям, которые, право же, что за пошлость бранить доморощенными.

В конце концов, все то, что мелькает в голове Андрея Глебова, неуверенно, с пробами и отбрасываниями, складываясь в его пьесу о гибели Помпей, есть именно такого рода сердечное и домашнее философствование. Все, пожалуй, могло бы вылиться в горячих личных разговорах, не будь Кондаков (его отлично играет Н. Рачинский) с такой обезоруживающей прямотой безразличен к историческим мечтаниям, сожалениям и вопросам приятеля, раз навсегда признавшись, что ему после всех этих музеев всегда хотелось одного — снять ботинки и выпить пива.

Когда пьеса будет дописана и ее начнут репетировать, Глебова слегка оглушат рассуждения о ней. Слушать, как у тебя над головой, пока режиссер поит тебя в буфете чаем, о твоем произведении спорят настоящие актеры, — удовольствие; они, для кого театр — профессия, наверное, лучше тебя самого разбираются, что ты там такое им принес. Не историческая пьеса, а скорее притча?.. Условность?.. Угроза извержения вулкана, о котором Чужестранец тщетно пытается предупредить владык и рабов циничного города, — это, надо понимать, капиталистический мир, угроза атомной бомбы?...

Вопросительный знак, который ставится в конце всех этих фраз, какой-то маленький, еле заметный. Актеры спрашивают автора, заведомо полагая, что все в пьесе они вычитали верно, и Глебов разве что вставит: ну, зачем же так прямо — атомная бомба... Не только.

... Хотя вообще-то вовсе не притчу он принес, а трогательную и простую при своей расцвеченности историю, в которую вложил безусловность общих тревог и всего себя. Все свое растерянное, сердитое, деятельное сострадание к тому миру, где тебя не понимают, если ты говоришь о любви, о долге, о совести. Атомная бомба — своим порядком, но сочинение Глебова появилось еще и потому, что есть «лак» Лючии и доверительное хамство матроса Косицкого (попробовал Глебов заговорить с ним о долге, о радости исполнять долг — выражение доверительного хамства тут же сошло и так и читалось на скучливой покорной морде: «Ну давай, давай, мое дело подневольное, слушаю...»).

Режиссеру Райзману важна и безусловность общих тревог и безусловность именно этого человека, сердечно ими занятого. Что до пьесы, она такая, какой ее мог сочинить этот Глебов. В том, что сочиняет Андрей и что короткими, раз от разу удлиняющимися фрагментами входит в фильм, никаких великих прозрений памяти, никакого «заземления на себя» бродячих токов истории, когда древняя трагедия сливается с тревогами сегодняшней души. Райзман нежен и трезв, всматриваясь в работу воображения нашего капитан-лейтенанта. Он видит тут и то самое, милое, «чеховское» (от чеховских героев, не от самого Чехова) любомудрие; видит — и едва ли не в большей даже дозе — чуть инфантильное продолжение тех мечтаний, которым уже, наверное, каждый предавался после книжки перед сном: кто не вел торопливо встречный подкоп, чтобы вовремя подхватить на руки обессилевшего Овода и помочь ему бежать, или, сагитировав, допустим, храброго Дюнуа, не влетал в последнюю минуту на руанскую площадь, чтобы раскидать вязанки и отвязать от столба Жанну на костре... Так и тут: вот я являюсь в Помпеи, открываю всем, что им грозит сосед — Везувий...

Воображение тут больше мальчишеское и театральное, чем поистине поэтическое. Это воображение, питаемое двумя часами экскурсии и буклетами, которые можно купить в киоске у въезда в Помпеи (накладываешь прозрачную пластинку на фото — видишь то же место, какое оно теперь, таким, каким оно было до извержения). Воображение, питаемое простодушно-честолюбивым желанием увидеть вещь поставленной: Глебов сочиняет сразу «в декорациях», «в костюмах», «в мизансценах» того спектакля, о котором он мечтал бы... Но это еще и воображение — живое, догадливое и чистое по той самой своей мальчишеской и рыцарственной природе.

Может быть, тут в самом деле невинная накладка: во фрагментах «помпейской драмы» случится так, что мы дважды увидим один и тот же перстень-гемму на пальце у старика рыбака, философствующего с Чужестранцем, а потом на руке знатного римлянина, хлебосольно угощающего гостя изысканными яствами и изысканным цинизмом местной правительственной кухни. А может быть, эта маленькая гемма нарочно дважды приложена как печать — собственная печатка режиссера, пометившего так иной, остальному несродный стилистический слой фильма.

Райзман тут совсем иначе работает с актерами — вольно пользуясь чужими ему системами и секундно позволяя себе их утрировать, довести их лоск до отсвета пародии. Так показывает у него В. Стржельчик этого самого хле-

«Визит вежливости». Нина Сергеевна — А. Демидова

босольного политика или А. Вокач замаянного то ли ревматизмами, то ли несварением желудка богача, признательно выслушавшего предупреждение Чужестранца, принявшего его всерьез и втихую распродающего свои земельные участки (не сумасшедший же он объявлять всем о беде!).

И есть здесь еще что-то, что мы бы назвали лирико-иронической сюитой. Райзман коротко, с той же прозрачной примесью пародии (одна капля, не более) и с каплей прощальной горечи снимает здесь конспект всего, чего никогда не снимал: великолепную драку одного со всеми в тесной таверне... любовную сцену, когда он в темнице, а она, подкупив стражу, пройдя сквозь стены, все же приходит, и вот она с ним... Шарм костюмного, простонародно-романтического приключенческого фильма никому не чужд, и, быть может, у каждого втайне теплится желание его сделать, мечтал же Качалов сыграть в немом кино сыщика Шерлока Холмса и чтобы профессора Мориэрти играл бы Леонидов, так что в наших догадках нет обидного...

Чтобы свести разное воедино, дать стилистический «замок», Юлию Райзману потребовалась во второй половине фильма актриса Алла Демидова.

Беломраморные ступени, ковры, движение вверх — впрочем, это короткая шутка режиссера и камеры, которая взялась снимать вестибюль областного театра в цвете, в ритме и в предметности кадров «помпейской драмы». (Тут и обратный ход: «римский стиль» воображения Глебова, конечно же, возник из впечатлений от нашего классицизма пятидесятых годов — от мрамора и щедрого гипса лепнины этого самого театрального вестибюля...) Глебов приходит сюда «местным автором» — репетируют за столом его пьесу; позвали, пришел. В известной мере повтор предлагаемых обстоятельств «визита вежливости»: принимают с почетом при том, что ты все-таки чужой — совсем другой мир, другие правила, ты их готов уважать, но в них не разбираешься.

Для сцены в театре Юлий Райзман словно бы накладывает и совмещает два способа: способ типажа и способ скетча. Так появляется тут директор Борис Яковлевич—упоительно смешной в своей похожести, упоительно «такой самый», «тот самый», толстенький, живой прообраз всех театральных анекдотов. Так появляется тут образцово трепетная (в театре надо быть трепетным!) немолодая девушка-завлит,

знающая за собой служебную обязанность «обаять» автора и томимая тихим, неиссякающим служебным страхом, все ли в пьесе правильно и поймут ли нас верно. Л. Селянская играет ее по законам трехминутного скетча.

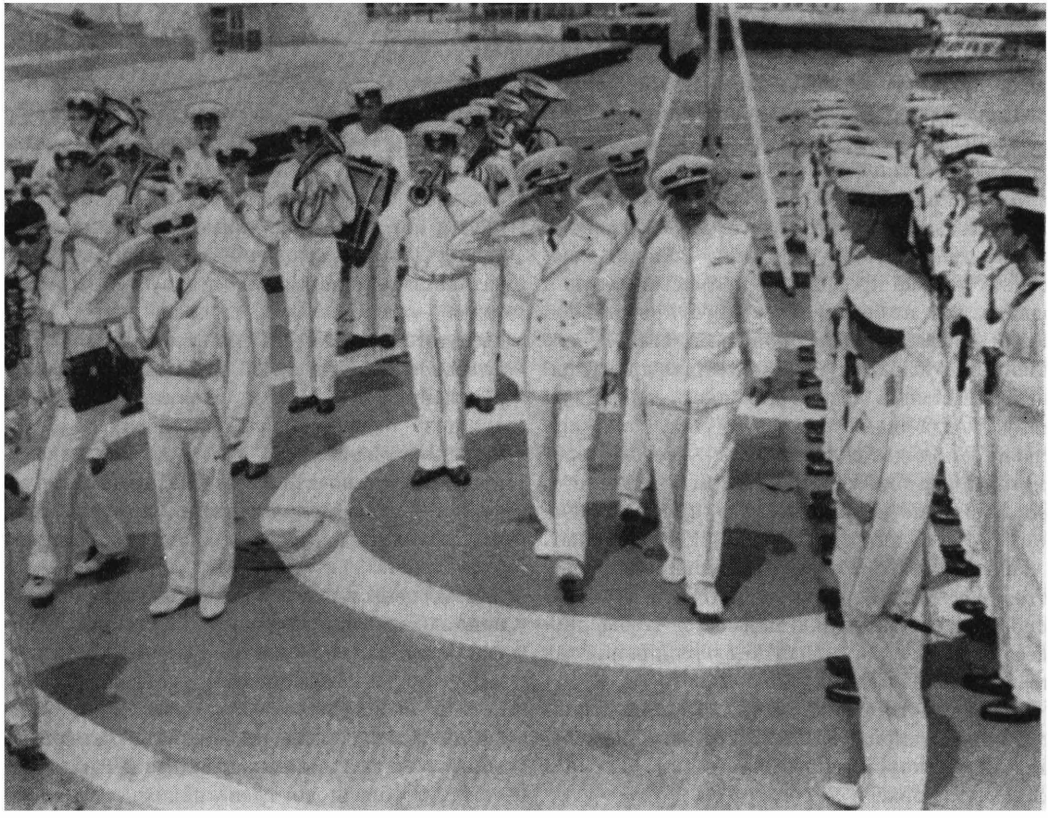
Алла Демидова, кажется, начинает с того самого: играет скетчево, эстрадно.

Репетиция идет кое-как. Нет Чужестранца — отпущен на радио до двенадцати; нет Лючии, известно, что она в буфете, зовут, приходит впопыхах. Походка забавная — голова «спешит» впереди, ноги сзади. Это еще от близорукости — очков не носит, ищет их в хозяйственной сумке, когда надо читать по тетрадке роль. Чудачка, немного злоупотребляющая репутацией чудачки и не забывающая поддерживать ее. За собой не следит — все висит, предполагается, что это экстравагантность: да, она у нас уж такая вот...

Но если это и скетч (конечно, все же скетч), то скетч о судьбе, эстрадный номер о всей жизни женщины. Бедолага, богема, шутовка, вечная падчерица, до смерти любящая мачеху-сцену именно за то, что та всегда посылает в мороз за земляникой ее, которая и рождена находить ягоду зимой.

Демидовой не трудно было бы сыграть после скетча — в контрасте-согласии с ним — «минуту гения», собою и своим, Демидовой, лирическим пронзительным даром подарив и вытеснив провинциальную оригиналку со скромным окладом, бессемейную «подселен-

«Визит вежливости»



ку» в квартире, выделенной театру. Фильм, однако ж, просил и получил от нее другое.

У Демидовой есть в «Визите вежливости» заключающая ее роль сцена. Кончается спектакль, где Нина Сергеевна играет Лючию (добрый, боящийся обижать Глебов был вообще-то в ужасе, что роль остается за нею — разве она подходит?..). Спектакль идет днем, перед довольно-таки пустоватым залом. Потом Нина Сергеевна выходит служебным ходом (никакого тебе мрамора), едва узнает явившегося поздравить, поблагодарить, извиниться за свое недоверие к ней автора. Устала, рада лестным словам, вечером опять занята — надо успеть с какими-то домашними делами, в магазин за вермишелью и вообще. Глебов сопровождает ее в короткой прогулке по очередям; на автобусной остановке — как раз автобус подошел — они еле успевают попрощаться.

Артистке здесь дано по второму разу и иначе, в законах иной художественной системы, явить нам того же человека.

Резкая актерская выдумка, «номер» Демидовой, совсем по-цирковому заканчивавшийся тем, что героиня надевала на голову суповую миску с видом опечаленного свистками публики клоуна, «номер» этот впечатывался сам по себе, но он же незаметно для нас вводил в сознание то житейское, конкретное, что было кристаллизовано и с виртуозной причудой огранено актрисой. А в финале актриса должна была сполна прожить фрагмент жизни, которую она наперед высчитала и суммировала в начальном «скетче». Демидова и проживает эти несколько минут жизни — просто жизни — с совершенной, беглой полнотой. Они раскрывают то же самое, что и несколько минут «скетча». Эти эстетически разные минуты равны друг другу по емкости и сходятся в понимании человека. Две системы работы проверяют тут себя друг другом, подтверждают взаимно свои права, заодно создавая какую-то эстетическую «трехмерность» картины, добавляя ей блеска, «игры».

Блеск, игра — вроде бы эти определения не слишком идут работе Юлия Райзмана и Анатолия Гребнева. Но в этом фильме постоянный, последовательный, пресловутый прозаизм, который — по мнению биографов и на самом деле — исповедует режиссер, словно бы дает свой особый, утонченный парад. Так приходят в картину кадры снятого Н. Ардашниковым Севастополя, где узнаваемость быта с его капризами безупречна и неважна, а важен сам ритм, сама «конкретная музыка» его — музыка свадебного марша машин, тянущихся к загсу в трепетании положенных розовых лент (на багажнике одного из такси эскорта — детская коляска, подарок вскладчину и со значением), ритм ленивого, фланирующего, напевающего про себя приморского бульвара... и ритм моря, которого не видно и которое ощутимо, повернись — и откроется... Приходят кадры Помпей — эта странная минута, когда двое смотрят куда-то вниз, а там, в стеклянных гробах-витринах, лежат каменные слепки погибших; и другая минута, вслед за той — крутые и пустые скамьи амфитеатра, небольшая туристская группа на них, вид на руины, к которым незаметно подошел и слился с ними растущий город по соседству — руины после раскопок успели пострадать от бомбежек недавней (да нет, уже давней) войны, остро торчат. Приходят кадры, отмечающие начало второй части, — под музыку и голос сводки погоды, в которых, бог знает отчего, слышится своя поэзия; порт чуть плывет перед глазами, чуть качается, словно бы камера не может привыкнуть к недвижимости суши, и с отвычки качает, и с отвычки видней, как он прекрасен, Севастополь, открывающийся с «несмотровой», но сердечно известной смотрящему точки...

В этой картине более обычного проступает лиризм, вообще-то всегда присущий режиссеру. Лиризм Райзмана, если угодно, антитеза исповедничества, это лиризм наблюдения, лиризм понимания чего-то, что тебе дорого вчуже. Отсюда особый строй его картин — от знаменитой «Машеньки» до нынешнего «Визита вежливости».

Продолжение обсуждения фильма «Визит вежливости» см. в № 10

Привет от Бори Збандуто!

Любовь Кабо

«Чудак из пятого «Б». Сценарий В. Железникова. Постановка И. Фрэза. Операторы Г. Тутунов, А. Чардынин. Художник И. Бахметьев. Композитор Я. Френкель. Звукооператор М. Галудзин. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1972.

Стоит мальчик у витрины универмага и, сжимая в потеющем кулаке десятку, огорченно рассматривает бюстгалтеры и пояса, и драгоценные кулоны рублей на 100 с лишним — что из этого всего может он подарить своей маме?

Девочка-сплетница, елозя в нетерпении на подоконнике, со вкусом рассказывает столпившимся вокруг подружкам, какие именно клипсы видела она в воскресенье на пионервожатой: «Вот такие!..»

Первоклашки обхаживают чужую заболевшую бабушку. «Я, бабушка, человек скучный»,— примащиваясь в кресло около больной, со вздохом сообщает очередной дежурный.

Одна деталь за другой — и везде узнаем мы почерк хорошо знакомого нам художника, наблюдательного и доброго, пожизненно влюбленного в тех, для кого он работает,— в детей.

Но если бы картина «Чудак из пятого «Б» заключала в себе только эти детали, может, не стоило бы о ней и говорить, как бы ни был художник щедр на них и как бы умело ни были они подобраны. Великолепно увиденные подробности сами по себе еще не материал для публицистического высказывания. К тому же муза Ильи Фрэза до сих пор казалась мне чуть сдвинутой от действительного к желаемому, а доброта —иногда граничащей с чуточку анемичной, умиленной улыбчивостью.

И вот — «Чудак из пятого «Б». Об этой картине хочется говорить горячо и пристрастно, потому что затрагивает она, на мой взгляд, проблему важную, едва ли не первостепенную.

«Что такое современные дети»? — спросили недавно кинематографисты алма-атинских учителей. Учителя честно задумались. «Что такое современные дети? Опережая своих сверстников минувших лет в развитии физическом и интеллектуальном, многие из них нередко инфантильны, очень беспомощны в плане общественном, социальном»...

Итак, инфантильны. В плане общественном, социальном. И проблема воспитания гражданственности, чувства ответственности — проблема, из-за которой обломано немало копий в педагогических кругах,— не только не снята таким образом всем ходом сегодняшней нашей жизни, но ставится с особой значительностью, с особой остротой.

Отвлечемся от картины И. Фрэза, подумаем: а как мы, кинематографисты, помогаем эту проблему решать? Как помогаем преодолеть гражданскую инфантильность, раскрыть перед ребятами сложность современной жизни, как помогаем им разобраться в этой сложности, найти в жизни собственные пути? Как учим хозяйскому, активному вмешательству в жизнь? Ведь им, действительно, придется быть хозяевами в этой жизни и довольно скоро.

Двадцатый век — во многом странный век, приблизительно так писал в своем письме к кинематографистам один из обеспокоенных родителей, московский врач Голубчиков. Век, в котором высоты цивилизации соседствуют на планете с безднами дикости, расцвет разума сочетается с разгулом глупости и невежества, всемогущество техническое уживается со многими нерешенными социальными проблемами.

Практически у нас, родителей, указывал тов. Голубчиков, сейчас нет никакой возможности «укрыть» детей от всех этих противоречий, изолировать до поры до времени в четырех стенах с тем, чтобы спокойно «лепить» из них личности по «индивидуальным проектам»... Связанная с научно-технической революцией смена веяний, мод и научных теорий превращает наших детей в очень неподатливый для родительских воздействий материал. «Подвергай все сомнению» — лозунг сам по

«Чудак из пятого «Б». Борис Збандуто — А. Войновский, Нина — Р. Агишева

себе и неплохой, но ведь смысл его все же в том, чтобы через сомнения прийти к убеждениям...

Письмо, надо сказать, чрезвычайно серьезное. И, повторяю, чрезвычайно встревоженное. Помогите нам! — вот о чем пишет кинематографистам В. Голубчиков. С кино — двойной спрос. Кино дети особенно любят. Ему, как никому другому, доверяют. Помогите! Вы — специалисты, профессионалы, у вас широта кругозора, талант, могучие, ни с чем не сравнимые средства массового воздействия... А кончает тов. Голубчиков серьезным упреком: почему же и вы уходите от серьезных разговоров с подростками, детьми?..

Прав тов. Голубчиков? Нам думается, прав.

Автору статьи довелось пересмотреть почти все картины выпуска предыдущего года, картины, специально предназначенные детям, «возрастно ограниченные», как назвал их на отчетной конференции одной из студий один из ораторов. Впечатление было такое — за редким, увы, исключением,— будто кинематография для детей решила добросовестно играть роль начальника пионерлагеря Дынина из фильма «Добро пожаловать», того самого Дынина, который заботливо затенял экран, едва только Фанфан-Тюльпан начинал обнимать очередную красотку. Словно сели кинематографисты в один прекрасный день вокруг обветшалого учебника педагогики и, добросовестно его перелистав, единодушно решили: не выпускать на экран ничего, что выходит за границы суженной до предела, пресловутой ребячьей компетенции.

А что же в эту компетенцию входит?

Ну, прежде всего, конечно, безукоризненный табель. «Я вам такой табель сделал!» — говорит родителям герой картины «Пятая четверть» («Ленфильм»). Прислушайтесь к этим

словам: «Я вам такой табель сделал!» Маленький суперменчик в этой картине требует ни больше, ни меньше, как весьма дорогостоящей поездки на дальнюю стройку в Сибирь, на стройку, где только нашего героя, как мы понимаем, и ждут, особенно если учесть, что едет он гулять на каникулы, а отнюдь не работать. Впрочем, к чертям иронию, оказывается, там и впрямь только его и ждут! Сам начальник строительства, польщенный визитом юного Антона, предоставляет ему свою машину, а ведущие инженеры тратят драгоценное рабочее время, чтобы показать мальчику грандиозную плотину и всю панораму стройки. Никто вокруг в этой ситуации не видит ничего противоестественного, никого это не шокирует, а непринужденней всех чувствует себя сам мальчишка, снисходительно позволяющий взрослым заниматься собою. Чего не позволишь себе — и другим! — за безукоризненный табель!.. Эдакий оголтелый, воинствующий подростковый эгоцентризм!..

Или — фильм «Юлька» Одесской киностудии, где главным врагом, против которого направлены усилия всех без исключения героев картины и ее создателей, является очень милая и интеллигентная мама, не желающая, чтобы дочь ее училась в ПТУ. А дочь учится. С ней что-то без конца происходит, мы только не очень понимаем что — кажется, она запарывает шпаклевку, которую должна бы освоить в совершенстве, потом ее зачем-то запирают с ее товарищем в пустом классе, ночью, наедине, запирают, когда они, не подумайте дурного, усердно осваивают все ту же шпаклевку; а потом ее почему-то исключают из ПТУ, а потом почему-то восстанавливают, и только когда сам директор ПТУ с энтузиазмом восклицает: «Ну, если столько заступников, нам теперь никакая мама не страшна!» — только тогда мы начинаем что-то такое понимать в грандиозном конфликте: не страшна нам мама!

Впрочем, произойдет и еще кое-что. Герой картины, с его хорошо и не однажды побритыми щеками, обратится к героине с трепетным вопросом: «Можно тебя поцеловать?», и мы совсем уже было изготовимся забыть один из ведущих принципов того же учебника педагогики, но недремлющий Дынин вырубит сцену тут же и отправит свою героиню, так, кажется, и не поцелованную, на трибуну, где Юлька, обращаясь первого сентября к ученикам то ли выстроенной героями, то ли только отремонтированной школы (какая разница, в сущности), скажет: «Это все мы сделали вам!» И всплакнет никому не страшная мама, и директор ПТУ смахнет с ресниц скупую мужскую слезу. Что это все: чистосердечная проповедь инфантилизма или откровенная серость по принципу: «Делать для детей — это то же, что и для взрослых, только еще хуже?»

А популярная детская игра «Зарница»... Скольким киногероям пришлось ограничиться ею, только здесь найти источник самоутверждения, разрешение всех своих подростковых проблем! Или движение следопытов... Около трети выпущенных в последнее время фильмов для детей посвящено этому движению. Сколько их вышло на тропу беззаветного поиска, безликих, стандартных мальчиков и девочек в свежеотглаженных пионерских галстуках, как добросовестно ищут они и, конечно, находят или легендарного партизана, или, наоборот, по совершенно понятным причинам скрывавшегося все эти годы предателя.

Впрочем, тут я чувствую настоятельную необходимость прояснить свою интонацию и отчетливей выразить основную свою мысль. Ни мы, ни дети, ни внуки наши не смеют забывать вчерашний день! Об этом превосходно сказал на страницах журнала Л. Аннинский, рецензируя фильм С. Ростоцкого: кто не видел войны, тот «чувствовать должен. Потому что не с неба свалился он на эту землю, а людьми ее выношен, ими спасен, их кровью».

Так что не о движении следопытов речь, а о дешевых поделках на эту тему. О полном отсутствии человеческих характеров, созревающих, мужающих в столкновении с трагедией своей эпохи, таких характеров, которыми за душу брал фильм И. Шатрова по сценарию А. Рыбакова «Минута молчания».

И отметая поделки и серость, мы снова и снова повторяем: как же все-таки быть с днем сегодняшним? Ведь именно здесь, в сегодняшнем дне, жизнь наваливает на ребят одну проблему за другой, и жить им здесь, сейчас — не уйдешь от сегодняшнего дня даже в самый увлекательный поиск, не подменишь его строго расчисленными маршрутами военизированных игр. Потому что сегодняшний день для подрастающего человека — это прежде всего он сам и живущие вокруг него люди. Потому что инфантилизм его кончается там, где начинается ответственность за других людей. Потому что гражданственность воспитывается тогда, когда ответственность за всю страну, за общие для всего народа идеалы и цели становится нормой жизни.

Есть у нас такие фильмы? Конечно, есть. И говорим мы о картине «Чудак из пятого «Б» не потому, что она является исключением в нашем кинематографе, а потому, что отчетливо выражает важную тенденцию дня.

Вот тут и вернемся к фильму о подростке, к пятикласснику Боре Збандуто. Ничего не меняется в нем — во всяком случае вначале,— когда на голову его сваливается неожиданное поручение: быть вожатым у первоклашек. И ведет он себя с ними по-мальчишески непосредственно. «А ну, кто бегает быстрее?» — скажет он, и малыши доверчиво кинутся наперегонки по домам, предоставив своему вожатому, страстному футболисту и опытному вратарю, заняться совершенно неотложными мужскими делами. «Только они меня и увидят!» — заверяет Борис закадычного своего друга Сашку.

Но малыши всех этих его душевных переливов не понимают и понимать не хотят: они польщены и взволнованы. Вовсе не каждого почтут они доверием застегнуть им в трудную минуту штанишки или проводить мимо злой собаки. Боря этим доверием облечен. Боря тяготится этим доверием и тысячу раз готов послать все это к чертям, но не пошлет — и не уйдет никуда. Потому что здесь ему верят, здесь его любят. Именно здесь самоутверждение его, в этих детских глазах, устремленных на него с ожиданием и любовью. Именно здесь — истинное мерило его человеческой ценности.

Что-то в этом роде мы подозревали с той самой минуты, как пионервожатая вошла в пятый «Б» с неожиданным поручением Боре Збандуто: то, что Борис не уйдет никуда. Но Боря-то этого не подозревал! Андрюша Войновский, исполняющий главную роль, так, кажется, и не понял до конца съемки, что первоклашки нужны его герою неизмеримо больше, чем он сам им нужен. И не отсюда ли такая естественность и достоверность в поведении Бориса?..

Бедные наши дети! Я позволю себе еще раз отвлечься и вспомнить одного сангвинического, очень доброго и оживленного папу, появившегося как-то у меня на пороге. «Я папа»,— это светилось в каждой черточке его симпатичного в общем-то лица. «Я влюблен,— сказал он скромно и вынул из портфеля портрет дочери.— Вот в эту особу». Особа вполне заслуживала и преданности и любви. «Понимаете, приближается выпускной вечер...» И дальше папа начал увлеченно рассказывать, как собираются родители этот вечер организовать. Как они устроят кафе и сами будут официантами в нем. Какие они организуют детям аттракционы. Каких пригласят им «интересных людей». Как подадут в нужный час автобусы — для поездки на Красную площадь. «Для поездки на Красную площадь? — не выдержала я.— Так ведь школа же — в самом центре».— «Ребята устанут».— «И зачем им «интересные люди»? Выпускники будут в этот вечер полны собой, это так естественно».— «Вы не понимаете».— «И зачем им ваши аттракционы? Они могут все, что захотят, сделать и сами».— «Не понимаете вы!»

Папа был разочарован: разговор не удавался. Папа хотел как лучше. Ему и в голову не приходило, что с каждым новым замыслом он обкрадывал ребят, для которых такое наслаждение было все сделать самим, быть в этот вечер среди своих, проститься со своими. Он даже и этого готов был их лишить — единственной прогулки, памятной многим выпуск-

никам на всю их жизнь, когда спящий, предрассветный город принадлежит только им. Как и весь мир, впрочем. Как и вся их будущая судьба.

Этого папу я вспоминаю часто. Бедные подрастающие наши люди! В своей любви и в естественной своей заботе о них мы стараемся убрать все трудности с их пути — хоть со своими-то уж управься, дитятко!.. Что же остается, в конце концов? Все то же. Все тот же безукоризненный табель!..

Мы твердо помним о том потоке информации, который обрушивается ежедневно на их ни в чем не повинные головы. Мы твердо знаем, что никто никогда так, как они, не учился. Мы знаем все. И только одно забываем: дети живут свою единственную, неповторимую жизнь, и живут ее зачастую без единственной истинной радости — без чувства острой необходимости своей другим людям!..

Вот какие мысли вызвал у меня фильм И. Фрэза. Педагоги, воспитатели, пионервожатые — чего только ни придумываем мы, спохватившись, чтоб чем-то занять ребят, заполнить их досуг, нацелить на что-то их усилия. А огромные воспитательские резервы таятся у ног наших, и мы не умеем использовать их, не догадываемся овеять той же романтикой, какой овеяно, например, строительство пионерского дворца на Чукотке или звездные маршруты следопытов. И воспитательские резервы эти: острая необходимость ребят друг другу.

Как они нужны — малышам подростки, а подросткам, в свою очередь, юноши, обучающиеся в той же школе! Именно за ними, за старшими, завистливо следят снизу вверх те, кто помладше. Им пытаются подражать, ими гордятся. Они не учителя, они неизмеримо сильнее: они свои. Соотечественники, затерянные в стране взрослых. Они еще не забыли, что вкуснее всего на свете мороженое, а контрольную можно в крайнем случае и списать. Кто из учителей это помнит? Они твердо знают, что невинное, на взгляд учителей, ябедничество — это предательство, а предателю нет и не будет пощады. Они живут по тем же законам детского максимализма— те ребята, что постарше. Они до зубов вооружены своим победительным непрофессионализмом: они еще не знают, что надо в каждом данном случае говорить, и потому всегда говорят то, что нужно. Абсолютно не знают, что полагается в каждом данном случае делать — по педагогическим канонам — и делают именно то, что нужно,— по неписаным законам ребячьей этики.

Кто из нас, людей старшего поколения, не помнит вожаков нашего пионерского детства! Кем был, например, наш кумир, незабываемый Макса (так мы его почему-то звали)? Кажется, он учился в восьмом классе, то есть имел от силы пятнадцать лет. А запомнился умудренным, значительным, взрослым, не было выше его авторитета. Почему? Не спрашивайте, не знаю. Полустершиеся иероглифы из полузабытых манускриптов детства.

При чем здесь Боря Збандуто? Это все — разговор о нем. В фильме «Чудак из пятого «Б» все это необыкновенно заразительно: эта радость необходимости ребят друг другу. И очень убедительно, очень ненавязчиво, очень просто — в этом особое достоинство фильма — прослеживается важнейшая для подрастающего человека мысль: истинное самоутверждение его — в служении другим людям, в ответственности за других. Эта мысль не нуждается в сногсшибательных кинематографических новациях, в усложненности кинематографического языка, в операторских изысках. Она попросту слишком важна, эта мысль, и добротно-традиционная манера И. Фрэза здесь, пожалуй, наиболее уместна.

По-настоящему добр и истинен в каждый день своей жизни Борис, мы уже говорили об этом. Превосходны малыши; очень хочется немедленно сделать что-нибудь такое, чтоб и на тебя глядели с таким же доверием и добротой. Как они, кстати, отлично сняты; нельзя не сказать доброго слова о точности и наблюдательности операторов Г. Тутунова и А. Чардынина. Великолепен дуэт, который ведут главный герой и первоклашка Нина Морозова — с ее полными жизни, умненькими, выразительными глазами и громадным, заботливо вывязанным бантом.

«Чудак из пятого «Б»

«Чудак из пятого «Б». Мама — Н. Корниенко; Борис — А. Войновский

Об этой девочке (в исполнении крошечной Розы Агишевой) хочется сказать особо. Вот она, с полным убеждением, что иначе и быть не может («Ты — наш вожатый»), заставляет Бориса провожать себя и засыпает его бесконечными детскими вопросами: как охотятся на волков и куда жираф, когда спит, девает свою длинную шею, а Борис рассеян и озабочен, потому что вынужден был оставить футбольные ворота бог знает на кого из-за этой девчонки. «Иди, горе луковое!» — поторапливает он. «А почему — луковое?» — тут же заинтересовывается Нина

Вот, наоборот, Нина идет с гордо поднятой головой, оскорбленная и возмущенная тем, что произошло в классе, а произошло то, что Борис только что дал первоклашкам списать контрольную, и теперь он сам забегает вперед девочки и пытается хоть чем-то вернуть утраченное доверие: он знает все — и про волков, и про жирафов, и про метеорит, который где-то в Сибири ищет его отец, и про Африку, куда уехали родители Нины, он полон забот и о Нине и об ее заболевшей бабушке, но Нина не слушает ничего. И даже тогда, когда на пути появляется здоровенный пес и в глазах девочки мелькает истинный ужас, Нина усилием воли одолевает этот ужас и идет прямо на пса, с презрением отвергая Борину помощь — маленькая Жанна д'Арк, жизнь кладущая сейчас за свои нешуточные принципы.

И третий эпизод — вручение малышам октябрятских звездочек. Бори нет на этом торжестве: он пристыжен и подавлен всем тем, что свалилось на его голову за последнее время. И Нина бежит по взбудораженным школьным коридорам, расталкивает людей, она ищет только Борю: никто, кроме него, ей сейчас не нужен. «Боря, прикрепи мне звездочку»,— просит она, подняв на Бориса свои умненькие, полные доверия глаза. Он ей нужен, да, но ведь и она ему нужна, с этим своим доверием, с этим безошибочным и точным сердцем!

И все детали, на которые такой мастер Фрэз, все они сразу встают на место вокруг того важнейшего, что в этой картине есть. И сердечница бабушка, лихо наяривающая на гитаре, и первоклассник с его недетским вздохом: «Я, бабушка, скучный человек», и продавщица в отделе шляп со своими неостывшими школьными воспоминаниями, и эти злополучные рубли, на которые Боря в недобрый час разменял оставленную отцом десятку и которые с непостижимой быстротой исчезают теперь один за другим,— все встает на место, потому что следим мы при этом за главным: за нелегким и истинным самоутверждением человека.

Как всякий фильм, и этот имеет свои недостатки: иногда умиленность, иногда излишняя красивость. Но что мне действительно не нравится в нем: его название. Почему — «чудак»?

Не слишком ли много развелось у нас чудаков в последнее время? Как только человек хорош и бескорыстен, так и странен тут же, и на других непохож, и существует на свете эдакой белой вороной. Виолетта Павловна, например,— учительница из телефильма «Перевод с английского». Она великолепна. Но Майя Булгакова сыграла не только бескорыстие и доброту и влюбленность в свое дело, она придала своей героине ту черту, с которой учитель, будь он семи пядей во лбу, дня не проработает: Виолетта Павловна экзальтированная не на шутку. А это школе противопоказано, с этим в школе нельзя. Поэтому следишь за ней не только с симпатией и сочувствием, на что, конечно, рассчитывали создатели фильма, но и с недоуменной мыслью иногда: а не слишком ли ты чудачка, в самом-то деле?..

Прекрасен учитель пения, сыгранный Андреем Поповым в одноименном фильме режиссера Н. Бирмана и драматурга Э. Брагинского,— обаятелен, бескорыстен, глубоко принципиален. Тут абсолютно веришь, что за таким ребята пойдут в огонь и воду. Но вот и он чудак немножечко, немножечко не от мира сего, уникальное явление с этим своим бескорыстием и добротой.

Поверстан в чудаки и совершенно нормальный мальчик Боря. Зачем? Словно такая это аномалия — быть добрым. «Не люблю, когда

людей обижают»,— произносит Борис, не придавая словам своим ни малейшего значения, на ходу, просто,— почему же он чудак?

А может, все вовсе не так, и ненормальны те, кто как раз «обижает»? Те, кто единственной своей жизнью не дорожит, живет кое-как, в нелюбви, а то и вовсе в презрении, в заботах только о себе, о своем процветании и достатке, так живет, словно не одна у него жизнь, а по крайней мере десяток в запасе, словно это черновик только, а чистовик где-то там, впереди,— эдакие чудаки, право!..

Было только что...

Д. Данин

«Лев Ландау. Штрихи к портрету». Автор сценария А. Родионов. Режиссер Б. Эпштейн Оператор В. Лунин. «Центрнаучфильм», 1972.

Эта полуфраза — «было только что...» — из вступительных кадров к документальному фильму об академике Ландау. Странно, конечно, смотреть картину о выдающемся человеке, которого тебе случилось знать в течение многих лет — то вблизи, то на расстоянии. Все хочется остановить крутящуюся ленту: тут — вмешаться в текст, там — в изображение.

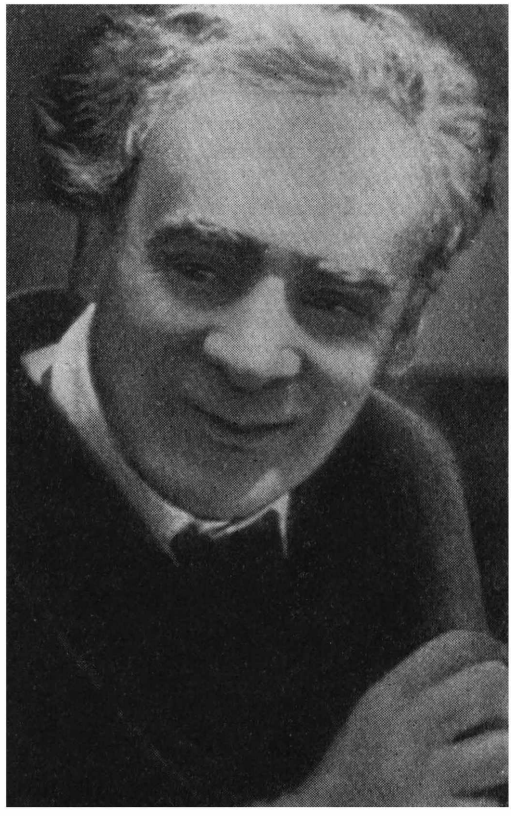
Но одно безусловно верно — не отвязаться от ощущения: это ведь было только что... Телефонный звонок приятельницы-студентки: «Хочешь познакомиться с гением? Он физик. Необыкновенные глаза, но не признает Хлебникова! Нужна помощь — приезжай немедленно...»

А меж тем прошло тридцать шесть лет!

И снова то же неотвязное ощущение: это было только что. Другой вечерний звонок — подавленный голос из телефонной дали: «С Дау несчастье — тяжелая автомобильная катастрофа. Он без сознания...»

А меж тем одиннадцать лет пронеслись!

Это чувство, что прожитое не столько удаляется, сколько длится, принадлежит живой памяти о Ландау. В фильме у вступительной



«Лев Ландау. Штрихи к портрету»

полуфразы есть, разумеется, логическое завершение: «Было только что — и уже история». У памяти такого завершения нет. Оттого-то все и хочется остановить крутящуюся ленту и вмешаться...

А это невозможно — лента уже снята и жизнь прокручивается в ней по иным законам, чем она шла. Документальная картина — по необходимости — лишь редкий-редкий пунктир, проставленный там, где в действительности извилисто бежала непрерывная линия. Надо покорно примириться с пунктиром. И надо пойти на это сразу — с первого кадра, как идут на это сами авторы, втискивающие шестьдесят лет в двадцать минут. И надо удержать себя от бесцельных советов — ах,

хорошо бы вот еще и это сказать, а то показать... Все равно, такие советы — не более чем запоздалая попытка заменить один пунктир другим. И они неоправданны, если в документальном фильме есть свой достойный лейтмотив — незримая ниточка, держащая четки авторского рассказа.

В этой картине, совсем не блещущей новизной приемов киноповествования, такой ведущий мотив, однако, есть. Он даже сразу прослушивается. И сразу придает этому кинопортрету черту своеобразия — хоть и не яркую, но ясную и привлекательную. А все дело в неожиданности зачина.

...Не кафедра в аудитории, а мощный язык древнего колокола. Не грифельная доска с математическими иероглифами, а зрелище крепостной стены со средневековой башней. Не лабораторный стол, а подсвечник, гусиное перо и книги в старинной коже. А потом — как естественное продолжение этого изобразительного ряда — серебряные скрижали, словно из антиквариата. Но то, что начертано на них, — уже не вчерашний день культуры, а нынешний. Гравированные по серебру «Заповеди Ландау» — теоретические формулы, завещанные его гением физике нашего века. (Скрижали документальны — это шутливо-патетический подарок учеников к 50-летию учителя в феврале 1958 года.)

Дальше будут и кафедры, и лабораторные столы, и переполненные аудитории. Но прежде чем развернется в картине привычный антураж современного научного обихода; прежде чем замелькают на экране фото- и кинодокументы, навсегда запечатлевшие облик, повадку и голос замечательного исследователя; прежде чем мы услышим с экрана мемориальные рассказы его друзей и коллег; словом, прежде чем «все пойдет, как у людей», как в любом добропорядочном кинопортрете ученого, зарождается и начинает звучать в этом фильме мотив историчности всякой созидательно прожитой человеческой жизни. Труды и дни физика-теоретика включаются в исторический ряд, казалось бы, совершенно чуждый им: архитектурные древности, псковская старина, пушкинские рукописи.. Но в том-то весь и замысел: дать нам почувствовать прежде всего остального, что по велико-

«Лев Ландау. Штрихи к портрету»

му счету времени это один и тот же ряд — бессмертный пунктир истории культуры.

Задав эпический тон картине, мотив историчности затихает в смене не слишком щедрых (20 минут!) биографических подробностей из жизни Ландау и не слишком развернутых (20 минут!) синхронных интервью с его учениками и сотрудниками. Однако этот мотив только затихает, а не исчезает совсем. И перед заключительными кадрами он снова звучит с полной силой, теперь уже обращенный не в прошлое, а в будущее.

...Молодеют лица на экране. Перед нами совершеннейшие юнцы и просто девочки с косичками — ребята из физико-математической школы в Новосибирске. Они в разных ракурсах — на лекциях и в лабораториях. Разные лица — разная содержательность. Ей еще предстоит раскрыться. И вперебивку с этими кадрами — другие: бородатый академик со своими молоденькими подопечными за столом ученого совета. И простая, но впечатляющая арифметика поколений в его непринужденных словах:

— Поколения в науке сменяются быстро. Я,— это говорит академик Андрей Михайлович Будкер,— внук Ландау, ибо я ученик его учеников... А вот Веня — членкор, Саша — академик, они в каком-то смысле мои дети и, значит, правнуки Ландау... Но у нас работает Володя Балакин, который уже внук этих правнуков. Это и вовсе пятое поколение от Ландау. Сегодня Володя — кандидат наук. Сейчас он проводит занятия двумя этажами выше — в лаборатории физматшколы, где готовятся к будущему, быть может, новые Ландау... Будем надеяться, что они пронесут эстафету дальше.

Так, стало быть, эти мальчики и девочки — уже поколение шестое?! Почти неправдоподобна такая уплотненность стремительного времени: ведь б ы л о т о л ь к о ч т о!..

Он сам — Дау — молодой и до трагической катастрофы в январе 62-го совсем нестареющий — был только что! И словно затем, чтобы со всей остротой напомнить нам об этом и помочь унести с собой живой образ Ландау, в последних кадрах картины — впервые на протяжении всей ленты — звучит его подлинный голос. Он в своем кабинете, высокий, тонкий, нервический, произносит ставшие знаменитыми слова, суммирующие исторический подвиг физического мышления XX века:

«Величайшим достижением человеческого гения является то, что человек может понять вещи, которые он уже не в силах вообразить».

...Так мотив историчности содержательно связывает начало и конец этой двадцатиминутной картины, придавая ей цельность. Достоинство — не столь уж частое в кинопортретах наших современников. Впрочем, сценарист А. Родионов и режиссер Б. Эпштейн скромны: они назвали свой фильм «Штрихами к портрету», трезво сознавая ту самую пунктирность, какая написана на роду документальному жанру.

Не стоит их разуверять: конечно, это не более чем штрихи к портрету Ландау. Но благо, что они связаны воедино сквозной мыслью.

А портрет еще впереди...

Что такое режиссура?

Михаил Блейман

Есть случаи, когда необходимо возвращаться к азам.

Позиция критика, взявшегося доказывать важность роли режиссуры в создании фильма, в наши дни, далеко уже не на заре кинематографического века, могла бы показаться странной.

Тем не менее разговор такой обретает неожиданную актуальность, более того, он становится насущно необходимым, ибо принципиальность в оценках явлений киноискусства, к которой призывает нас Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», требует называть вещи своими именами.

Разговор о профессионализме режиссуры. О тех слагаемых этой многотрудной профессии, без которых вообще не может возникнуть искусство и появляется в лучшем случае лишь умелая подделка под него.

Искусство не развивается по прямой линии. В его жизни всегда есть и вершины и неудачи, и есть тот средний уровень, который лучше всего определяет состояние искусства в целом. Средний уровень был и будет всегда — утопично мечтать об искусстве, состоящем из одних только шедевров. И на «среднем уровне» появлялось в разные годы немало фильмов, которые прочно и надолго вошли в репертуар кинотеатров, сделали свое дело и даже заняли место в истории кино.

Обоснованная тревога возникает тогда, когда появляется изобилие фильмов, не дотягивающих и до этого уровня, когда приходится говорить об утрате мастерства. Как правило, это прямое следствие снижения требовательности, подлинной взыскательности в жизни наших творческих коллективов, четких критериев в оценке явлений искусства — всего того, о чем шла речь в Постановлениях ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» и «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

Справедливость суровых выводов, сделанных в этих Постановлениях, доказывается еще и еще раз тем очевидным фактом, что подчас профессионально беспомощными выглядят уже не только творения режиссеров неопытных, не освоивших каких-то необходимых азов, но и фильмы людей, сделавших в искусстве уже немало, на чьем счету в прошлом были интересные, отмеченные и зрителем и критикой произведения. Отмечается снижение среднего, а вместе с ним и общего уровня кинематографа. Возникают естественные опасения за дальнейшую творческую судьбу режиссеров, актеров — людей, в искусстве далеко не случайных, от которых зритель вправе ждать многого.

Атмосфера захваливания, некритичного отношения к работам товарищей по искусству столь же неприемлема сегодня, как и навсегда скомпрометированная «критическая дубинка». Нам хотелось бы, чтобы разговор о состоянии кинематографической режиссуры, который мы начинаем в этом номере статьей М. Блеймана, был воспринят не как простое стремление констатировать серьезные просчеты авторов выбранных для анализа фильмов— в этом смысле статья М. Блеймана дискуссионна, как и всякая критическая оценка,— но как призыв еще раз вернуться к основам кинематографических профессий, с новой глубиной осознать истоки неудач; как настойчивое напоминание о необходимости той высокой партийной требовательности на всех этапах создания фильмов, без которой не может успешно развиваться советское киноискусство.

Мы говорим — советская кинематография,— и тотчас начинает работать благодарная память. Ведь понятие это не безлично, за ним скрыты имена людей и картины, ими созданные. Для одного поколения это «Октябрь» и «Конец Санкт-Петербурга», для другого, не знавшего «немого» кино, — «Чапаев» и трилогия о Максиме, позже запомнились «Баллада о солдате» и «Летят журавли», да и сегодня возникают новые имена и новые фильмы, которым еще предстоит стать классикой нашего искусства. Наконец, всем одинаково памятен великий «Броненосец «Потемкин».

Советскую кинематографию создавало множество людей. И прежде всего мы называем имена режиссеров. Это им в первую очередь обязано наше киноискусство своей славой.

Историю искусства составляет не только список шедевров. В сложном и противоречивом процессе развития кино рядом с достижениями возникают явления и отрицательные. Конечно, критику приятнее говорить о совершенных картинах, но ничего не поделаешь — мы делаем сто тридцать фильмов в год и среди них постоянно появляются и плохие. Ведь одновременно с «Потемкиным» на той же студии ставили «Потомок араба», картину, которую высмеяли все, кто ее видел. Люди в кинематографии работают разные и таланты их неравновелики. И можно было бы не тревожиться, если бы плохие картины появлялись на экранах столь же редко, как и выдающиеся шедевры. Но беда в том, что плохих фильмов слишком много. И как бы деликатно их ни квалифицировали в отчетах, варьируя такие определения, как «серые», «посредственные», «слабые», их все-таки следует назвать коротко и бесцеремонно: плохие.

В чем же тут дело? Почему поток посредственности не иссякает, а, скажем честно, наполняет наши экраны?

Распространено мнение, что первопричина дурного качества фильмов заложена в сценариях.

С этим не поспоришь. Сценарии, которые ставят на наших студиях, часто оставляют желать лучшего. В них мало живых наблюдений, мало изобретательности и темперамента, наконец, мало мыслей. Но только ли это определяет в конечном итоге уровень фильмов? Мы знаем случаи, когда хороший сценарий, отличный литературный материал «погибали» от дурной р е ж и с с у р ы.

Я далек от желания возобновлять уже надоевший спор о том, кто истинный автор фильма, спор, который еще недавно вели сценаристы и режиссеры. Достаточно сказать, что отрицать важнейшее, определяющее значение режиссуры, кажется, не приходило в голову никому. Единственный или не единственный автор фильма — режиссер, все равно спрос за качество фильма прежде всего с него. Авторство приносит не только славу, но и ответственность.

Конечно, хотелось бы, чтобы все режиссеры были выдающимися по таланту людьми. Но вряд ли это возможно. Да и проблема «ликвидации бездарности» должна решаться не только творческими, а и административными методами. Я же хочу говорить о другом — о п р и ч и н а х с н и ж е н и я у р о в н я р е ж и с с у р ы в ряде картин последних лет.

●

Я люблю пользоваться определениями, которые дают словари, — обычно в них раскрывается суть понятия. Беру «Словарь иностранных слов» (М., 1964). «Режиссер — лицо, руководящее постановкой спектакля или кинофильма, постановщик». Более полную характеристику нахожу в «Словаре русского языка» (М., 1953). «Режиссер — художественный организатор и руководитель театральной или кинематографической постановки». Здесь уже содержится уточнение — введено понятие «художественный».

Я перелистал еще несколько словарей и энциклопедий, старых и новых, но, к сожалению, более точного определения в них не нашел. Очевидно, на вопрос, что такое режиссура, придется искать ответ самостоятельно.

В практике кинопроизводства точно определены функции режиссуры. Они многообразны.

Постановка картины разбита на последовательные этапы — литературный (режиссерский сценарий), подготовительный, предсъемочный, съемочный, монтажный. Все они требуют активного режиссерского участия. Действительно, организатор всех звеньев сложного кинематографического процесса — режиссер.

Но в чем же заключается творчество режиссера, в чем «художественный» момент его организаторской деятельности?

В понятие «художественной организации» нужно ввести целевой, содержательный момент. И мне кажется, я не ошибусь, если определю цель режиссерской деятельности, ее содержание как создание звуко-зрительного образа действительности на полотне экрана. Этот образ в значительной мере заложен в сценарии, но извлечь его оттуда, реализовать, воплотить в некий кинематографический феномен — это и есть задача режиссуры. Или, другими словами, создание образа — человека или события — вот что составляет содержание режиссуры.

●

Предвижу возражения: скажут, что я ломлюсь в открытую дверь, что искусство всегда образно.

Даже, может быть, сошлются на знаменитое определение Белинского. Покорно склонившись перед читательской эрудицией, я, однако, позволю себе скромно заметить, что на практике, в кинематографе дело обстоит не так просто.

Чтобы показать это, мне придется остановиться на истории киноискусства — очень коротко, так как я об этом неоднократно писал и не хочу повторяться.

Кинематограф как искусство возник тогда, когда все музы уже были разобраны. Естественно — и в этом нет ничего дурного — он был вынужден ориентироваться на «чужие» способы выразительности. В большой мере он вырос из искусства иллюстрации — об этом очень убедительно писал Б. Казанский в сборнике «Поэтика кино».

Конечно, никакое искусство, если оно искусство, не может существовать вне образной, иногда примитивной, а иногда и сложной системы. Но образ может быть заемным — чужим.

Поясню это примером: между спектаклем «Комеди франсэз» «Убийство герцога Гиза», снятым на пленку, и фильмом, разыгранным теми же актерами, не было никакой разницы.

То есть не было принципиальных различий между тем, что мы теперь называем документальной съемкой произведения искусства, и самим произведением искусства. Для кино снимали спектакли «бурлеска», театральные драмы, цирк. Так родились кинематографические жанры — от «комической» до «душераздирающей» драмы. Кинематографический образ был образом литературным, театральным, живописным, каким угодно, но только не кинематографическим.

Вспомним любой фильм начала века, и мы убедимся, что надпись ведет действие, ведет сюжет, а движение в кадре только иллюстрирует эту надпись. Так работали все режиссеры — американские, шведские, немецкие, итальянские, русские — сначала рассказывали, что произойдет на экране, потом показывали, как это произошло. Иллюстративность была не стилем, не манерой, не дефектом искусства, она была его признаком.

Иногда возникали мелкие изобретения. (Так, Эдвин Портер снял первый крупный план в «Жизни американского пожарного», так А. В. Ивановский снял последовательно в «Дворце и крепости» ножки балерины и ноги каторжника, закованного в кандалы.) Но в принципе кинематографического ведения действия, в образной системе все эти находки ничего не меняли — самостоятельный кинематографический образ не только не существовал, но даже не был пока еще запроектирован.

Но вот произошел великий переворот, связанный с Гриффитом и Штрогеймом, которые еще робко, еще почти бессознательно нащупали возможности создания кинематографического образа. Гриффит отыскал способы пе-

ренести движение сюжета из комментирующих надписей **внутрь кадров** и в динамическое их сочетание. Штрогейм (а раньше его режиссеры «комических») переосмыслил всегда однозначные, всегда иллюстративные кадры картины. Образ был найден не вне кадров, не в иллюстрируемых элементах фильма, а в самодвижении его изобразительности.

Но, повторяю, этот опыт возник почти инстинктивно, хотя именно он и лег в основу уже сознательных поисков кинематографической образности в удивительных явлениях советской кинематографии двадцатых годов.

Тут я должен вернуться к чуду «Броненосца «Потемкина».

Впервые в мировом искусстве революционная кинематография создала выразительный — не иллюстративный, а органический — зрительный образ. Поэтому справедливо думать, что с «Потемкина» начался современный кинематограф.

Доказывать это не нужно — о великом фильме много и подробно писали. Я должен только напомнить, что опыт «Потемкина» был развит и приумножен в фильмах соратников и последователей Эйзенштейна — имена их на памяти у всех.

Чтобы понять значение художественной революции, начатой «Потемкиным», достаточно сравнить любую картину, поставленную до его появления на экране, с любым фильмом конца двадцатых годов. Мы были несправедливы к старой «допотемкинской» кинематографии (и я в том числе) — в ней есть по-своему совершенные фильмы. Но хорошие или плохие, они были иллюстративны, образность в них была заемной. Эти картины были «сняты», а не созданы, тогда как после «Потемкина» в кинематографию вторглось неиллюстративное, образное режиссерское мышление.

Представление, что режиссура не только «организация художественного процесса», но прежде всего форма художественного мышления, утвердилось в советской кинематографии. Исходя из этого, режиссером является человек, который создает зрительный динамический образ (в звуковом кино — зрительно-звуковой) действительности.

И пусть это покажется азбучной истиной, я должен ее повторить: если кинематограф — искусство, то он создает свой образ действительности, и создатель этого образа — режиссер.

В основе искусства — образ. Всегда — образ.

●

И тем не менее все чаще и чаще на наших экранах появляются фильмы, где нет и следа образного видения мира, фильмы, задачей которых является только переложение сюжета. Отдельные звенья этого сюжета иллюстрированы «красивыми» пейзажами и интерьерами, актеры, персонифицирующие этот сюжет, правдиво произносят информационные, розданные им реплики. Отдельные кадры грамотно и даже ритмично сложены вместе в логической, сюжетной последовательности. Фильмы эти часто посвящены темам, взятым из жизни нашего общества. Чего же еще от них требовать?

Между тем это фильмы «серые», «посредственные», «слабые». В них содержится информация, а не создается живое движение образа. В лучшем случае, эти фильмы «переводят» информацию со словесного языка на зрительный, в худшем — примитивно иллюстрируют эту же информацию. И если (в который раз!) вспомнить, что режиссура — это создание звуко-зрительного образа, то нужно признать, что именно режиссура в этих фильмах **отсутствует**.

Чтобы мое утверждение не показалось голословным, приведу примеры. К сожалению, их много — даже слишком. Поэтому остановлюсь на тех картинах, которые я просмотрел одна за другой, — это пять фильмов московских студий, законченных в последнее время.

Вот их названия — «Огоньки» (студия имени Горького, режиссер Б. Рыцарев), «Петр Рябинкин» («Мосфильм», режиссер В. Вятич-Бережных), «Право на прыжок» («Мосфильм», режиссер Б. Кремнев), «По собственному желанию» («Мосфильм», режиссер А. Гаврилов), «Чиполлино» («Мосфильм», режиссер Т. Лисициан).

Картины по теме разные — одна из них рассказывает о событиях первых лет революции, другая — о Великой Отечественной войне, две посвящены современности, пятая — экранизация известной сказки. Картины широкоэкранные и обычные, цветные и черно-белые. В них играют разные актеры. И все-таки они одинаковы.

Должен предупредить, что я буду говорить только о режиссерской работе в избранных для анализа фильмах и почти не коснусь литературных качеств сценариев, хотя и они могут быть подвергнуты критике. Конечно, я помню, что образ — содержательное понятие. Но мне необходима специальная ориентированность анализа. Поэтому и сценарные ситуации будут разобраны мною не сами по себе, а только в связи с их режиссерским решением.

●

Начну с «Огоньков». Реальная история, положенная в основу этого фильма, интересна. В начале двадцатых годов партия вела напряженную борьбу за ликвидацию неграмотности. Между тем в стране не хватало учителей и в некоторых районах пришлось привлечь к обучению неграмотных подростков из детских домов. В фильме рассказано о трех мальчиках, которые по призыву пионерской организации отправляются в глухую деревню, чтобы зажечь там «огоньки» образования. Подросткам приходится трудно. Мало того, что мальчишкам нелегко стать авторитетными в глазах их взрослых учеников. В деревне — разгар классовых боев, и пионеры сталкиваются с кулацким сопротивлением. Мальчики выходят победителями из борьбы. Они не только справляются со своим заданием — приобщают крестьян к грамоте, но и помогают утвердиться идее о необходимости коллективного хозяйства.

Проанализируем образную ткань первых кадров этого фильма.

Он начат с мажорной ноты. Пионерская «линейка». Оркестр. Знамена, алые галстуки. Кумачовые лозунги на стенах детского дома. Речь комсомольского вожака, который призывает ребят отдать все силы делу ликвидации неграмотности и не скрывает от них трудностей предстоящей борьбы. Заканчивается эпизод торжественным маршем пионеров.

Конечно, такая демонстрация пионерской «линейки» не новость, а сам этот строевой марш пионеров создает несколько прямолинейную аналогию: борьба за ликвидацию неграмотности приравнивается авторами к сражению. Но не стоит придираться — образ этот «читается» зрителем.

Но вот после торжественного зачина начинается действие. Герои фильма едут в телеге, беседуя с возницей, который рассказывает, с чем им предстоит встретиться. Едут долго. Перед ними раскрываются красивые пейзажи: деревня на косогоре, леса, река и поля... Возникает благостный и спокойный образ русской равнины.

Наконец герои приезжают на место. Мы уже знаем, что им предстоит жить в глухой деревне, отгороженной от революционных перемен расстоянием, дремучим вековым укладом, предрассудками, кулацким засильем. Как же показывает эту деревню режиссер, какой образ нищей захолустной деревни первых лет революции он создает?

В селе — праздник. Водят хоровод и поют ярко разодетые крестьянки. На них красивые расшитые шелками кофты, цветные платки, головные уборы украшены лентами. Поют они задушевно, движутся плавно, веселятся чинно. Эпизод напоминает концертное выступление хора имени Пятницкого, Северного или Воронежского хоров.

Остановимся на секунду. Дело не в том, что такой эпизод невозможен. Вопрос в том, какое этот эпизод производит впечатление, какой о б р а з он воплощает. Разночтение тут невозможно. Режиссер явно создает образ полного, ничем не замутненного благополучия. Жизнь в этой деревне исполнена благостной сытости, идиллического благоденствия.

Этот образ подкрепляется тем, что красивые, пестро одетые крестьянки разводят мальчиков по красивым избам, блистающим темным, точно лакированным деревом стен, и кормят их «с дороги» очень красиво снятыми зелены-

«Огоньки»

ми огурцами и большими багровыми помидорами.

Кстати, в таких же красивых одеждах эти крестьянки работают в поле, в них же тушат подстроенный кулаками пожар.

Зрителю остается недоумевать — как, это и есть нищая, отсталая, голодная деревня 20-х годов?

Возможно, режиссер попытается оправдаться тем, что были в то время такие редкие уголки на географической карте Родины. Но ведь задача режиссуры не просто зафиксировать случайное, но прежде всего в том, чтобы его осмыслить внутри образной системы произведения.

Так получается, что мелкая как будто режиссерская неосмотрительность, пристрастие к этнографической живописности оборачивается полным разрушением образной ткани фильма. Образ действительности исторически неточен, и мы перестаем верить в экранных мальчиков, которые упорно обучают грамоте крестьянок, не верим в кулака, поджигающего конюшню с купленной на кооперативные средства лошадью, не верим в стойкость и героизм персонажей, словом, не верим ничему.

Характерно, что образ времени, образ реальной действительности искажается и в эпизодах, которые и задуманы и сыграны неплохо. Вот пример. Маленький герой фильма учит грамоте пожилую крестьянку. Она уже знает буквы, уже умеет сложить их в слоги. Ей нужно прочитать слово «петух». Слоги порознь она произносит, но когда нужно сказать все слово, неожиданно говорит — «кочет». В эпизоде создан образ человека, который не подготовлен к чтению, для которого возможность произнести написанное — чудо, к которому он непривычен. Но режиссер, обрадовавшись этой находке, несколько раз варьирует сцену и тем самым превращает эпизод, который мог бы стать психологически точным, в комедийный этюд. Ему нужно было вызвать соучастие зрителя, а он вызвал лишь его смех.

Глядя «Огоньки», я вспомнил картину, схожую с этой по теме и материалу. В ней тоже идет речь о школе и ликвидации неграмотности в «медвежьих углах». Борьба за букварь и в этой картине становилась формой напряженной политической борьбы. Все похоже, и все не так. В картине, о которой я вспомнил, был создан продуманный и яркий образ действительности, был создан образ противоборствующего этой действительности человека. Кар-

тина эта — «Одна» Г. Козинцева и Л. Трауберга, не самая лучшая их картина, но в ней был продуман каждый кадр, в ней режиссурой руководила задача создать образ, и великий оператор А. Москвин, который прекрасно умел снимать и красивые пейзажи, снимал на этот раз природу суровой, а людей неласковых, и его кадры были драматически насыщенны. Визуальный образ картины подчеркивал замысел, а не противоречил ему.

А вот постановщик «Огоньков» (кстати, вовсе не начинающий режиссер), по-видимому, просто не определил свою режиссерскую задачу. Наверное, ему показалось интересным снять деревню пестрой и очень красивой. Это он осуществил, но фильм получился плохой.

●

«Петр Рябинкин» —экранизация одноименной повести В. Кожевникова, встретившего единодушное признание критики, отмеченного Государственной премией СССР, вниманием читателей. К сожалению, как и в каждой экранизации, в фильме много усеченных линий, неразвитых ситуаций, неполных характеристик персонажей. Впрочем, это почти неизбежно, и обычно мы миримся, когда из книги выделено лишь главное — основной ее образ.

Какой же образ предложен в этом фильме?

Секретарь заводского парткома уходит на пенсию. На его место единодушно выдвигают одного из лучших рабочих — Рябинкина. Однако тот не решается принять предложение, пока не посоветуется с женой.

Казалось бы, режиссура картины должна объяснить, почему он так поступает. Но ответа на этот вопрос мы не находим. Мы узнаем только, как молодой Рябинкин добивался внимания работницы того же завода, как они поженились и как жили до войны. Показано затем, что он ушел на фронт, совершил подвиг, был ранен, стал офицером, вернулся с войны. Но связь эпизода, с которого начинается фильм, со всем остальным остается необъясненной. Зато по мере течения действия мы узнаем об окружающих Рябинкина людях. В фильме рассказано о том, как Рябинкин ошибся, заподозрив товарища в работе «налево», когда тот, таясь, занимался изобретательством. История этого человека кончается в фильме поступком героическим — на фронте он придумывает способ взорвать захваченный фашистами мост. Мы также знакомимся и с другим товарищем Рябинкина. Он болезненно ревнив и без всяких к тому оснований упрекает жену в измене. Ревность определяет его поведение и в боевой обстановке, пока он не узнает от Рябинкина о том, что жена его любит и всегда была ему верна. Через фильм проходит еще много людей, но решающего значения в нем они не имеют.

Может показаться, что я излагаю элементы сюжета повести. Однако это не так. В свободной композиции книги (это по-своему чувствуется и в сценарии фильма), в пересечении судеб ее персонажей возникает образ, характерный для писателя В. Кожевникова. Один из критиков, разбиравших посвященные войне книги Кожевникова, небезосновательно подчеркнул его постоянную тему—писатель не ставит водоразделов между мирной и военной жизнью человека, для него поведение человека на войне есть закономерное выявление его характера, сложившегося в мирном труде.

В повести «Петр Рябинкин» писатель подчеркивает, что война вовсе не зачеркивает, «не списывает» человеческие страсти, увлечения, любовь, ревность. Автор вдумчиво, интересно и как-то очень по-своему исследует психологию людей и их поступки в разных обстоятельствах. В этом своеобразие замысла повести и своеобразие ее развития.

Нельзя сказать, что особенности эти вовсе не отражены в фильме. Боевые эпизоды чередуются на экране с «мирными». Но то, что в повести было образным ее содержанием, в картине оказалось всего лишь иллюстрацией.

Режиссер не подчеркнул, не выявил существа идейного, философского замысла писателя, и поэтому его фильм распадается на эпизоды, слабо связанные между собою. Он не создает образа действительности, характера героя, а только пересказывает, иногда подробно, а чаще бегло, некоторые из происходящих в повести событий, эпизоды биографии Петра Рябинкина.

На экране иллюстрация к отдельным страницам книги, а не ее образ.

Вот показательный для фильма эпизод, характеризующий подход постановщика к психологии героя. Ревнивец ссорится с Рябинкиным и даже совершает дисциплинарный проступок.

Конечно, это демонстрирует силу и даже накал его ревности. Но в следующем же эпизоде Рябинкин читает ему письмо, в котором говорится о героическом поведении жены ревнивца. Этого оказывается достаточно, чтобы человек мгновенно изменился. Из озлобленного неудачника он на глазах удивленного зрителя преображается в счастливого, вроде бы никакими тревогами не отягощенного человека. А в следующем эпизоде этого героя убивают. Казалось бы, режиссеру где-то нужно было остановиться, подчеркнуть психологический перелом в сознании героя, наконец, дать зрителю прочувствовать трагическую парадоксальность того, что этот ставший счастливым человек погибает. Но режиссер торопится зарегистрировать еще один поступок, еще одну ситуацию. Об их связях он не слишком заботится, не заботится и о том, о чем прежде всего всегда заботится талантливый писатель — об анализе, о мысли, которая должна в результате возникнуть у зрителя. И кажется, не интересуется даже тем, как эмоционально прореагирует зритель на все эти события.

Я уже говорил, что один из персонажей фильма — изобретатель, которого Рябинкин некогда несправедливо обвинил в «шабашничестве». В военной обстановке тот же Рябинкин обращается к нему, когда нужно взорвать мост, и изобретатель находит выход. Все правильно — эти эпизоды есть и в романе. Но там они знаменуют собой и продолжение и изменение отношений между людьми, установление между ними драматических и психологических связей. В фильме натуралистически изложены ситуации — и только.

Я привел только два примера нарушения образной логики талантливой книги. В фильме их сколько угодно. Между персонажами не завязываются отношения, они не длятся, не развиваются. Равнодушно-регистраторский подход к материалу, так во-

«Петр Рябинкин»

пиюще противопоставленный всегда публицистически страстной, насыщенной мыслью прозе Кожевникова, разрушает не только созданный в повести образ каждого героя в отдельности, но и образ народа, героичного в труде и в войне. А ведь именно воплощение этого образа и было основным завоеванием прозы В. Кожевникова.

Для иллюстративного стиля (если это можно назвать стилем), которому привержен режиссер «Петра Рябинкина», характерна подражательность. Режиссер охотно цитирует ставшие знаменитыми сцены из других картин. Один из хрестоматийных эпизодов, вошедших в историю мировой кинематографии, полностью перенесен в этот фильм. Я говорю об эпизоде отправки на фронт из фильма «Летят журавли». В его ритме, в темпе, в мизансценах, в лицах людей, растерянных, плачущих, улыбающихся, в оглушающем марше, в решетке, которая отделяет героиню от героя, — во всем этом М. Калатозовым была раскрыта глубина народной трагедии.

Режиссер «Петра Рябинкина» воспроизводит этот эпизод до деталей. Но уже не создает о б р а з в о й н ы, а всего только рассказывает о том, как жена провожала Рябинкина, уходящего на фронт. Второй, внутренний смысл события он не затрагивает вовсе.

Или другой, тоже абсолютно подражательный эпизод. Рябинкин совершил героический поступок. Товарищи выносят раненого из боя. Зритель не знает, остался ли он жив. Мизансцена воспроизводит героические похороны Боженко в «Щорсе» или почти так же снятые похороны комиссара в «Беге», где, правда, эпизод решен в другом ключе. Звучит монументальная музыка: ракурс, в котором снята скорбная процессия, подчеркивает патетику сцены. Так же, как в «Щорсе», навстречу движению носилок плывут тяжелые, черные облака. Но зритель, хорошо помнящий «Щорса», не может воспринять эту похоронную торжественность как образ героической смерти. В книге он волновался, читая эту сцену, в кино — остается равнодушным.

А затем, в следующей же сцене раненого Рябинкина на вокзале — в сцене, решенной натуралистично, иллюстративно-бытово,— встречает жена. Образ, созданный в предыдущих картинах, разрушен почти комической неожиданностью.

Ремесленное понимание сюжета сводит его к простому перечислению событий, в которых принимают участие персонажи. Но ведь было бы трюизмом повторять, что в искусстве сюжет несет в себе множество связей, не только ситуационных, но и психологических, даже интеллектуальных, возникающих из столкновения мыслей и чувств. В сюжете ключ к образности — конкретный, он становится метафорическим, даже символическим.

Впрочем, обо всем этом редко заботится иллюстратор. Его задача элементарна — он выбирает из книги наиболее эффектные ситуации и зрительно их воспроизводит. Связь между отдельными картинками содержится в тексте книги. Но как быть, когда фильм существует отдельно от книги? События остаются, но сюжет распадается.

Это тем более досадно, что повесть Вадима Кожевникова давала возможность для творческих поисков постановщика и актеров, обещала открытие тех черт и особенностей в герое современности, которые пока еще не получили воплощения на экране. Но к пониманию и образа Петра Рябинкина и всей книги в целом можно было приблизиться, только вникнув в художественную манеру писателя, в свойственный ему метод создания характера. Нельзя было снимать «Петра Рябинкина», не найдя о с о б ы х ключей к художественному решению произведения, не поставив перед собой вопроса: а в чем же своеобразие писателя? Как надо ставить именно его прозу?

В. Вятич-Бережных сделал картину добросовестно. Но он изобразил на экране отдельные эпизоды повести, не попытавшись понять логику их художественного сцепления.

Думаю, что эта ошибка характерна для нашего кино сегодня. Ему слишком часто не хватает уважения к писателю, которого режиссер взялся экранизировать, не хватает чувства ответственности перед литературным первоисточником.

●

История картины «Право на прыжок» неординарна. Один из авторов ее сценария — прославленный спортсмен В. Брумель, и фильм во многом воспроизводит факты его биографии. Тем самым все происходящее на экране как будто авторизовано им. Действительно, многократный чемпион мира по прыжкам в высоту претерпел автомобильную катастрофу. Перелом ноги, казалось бы, навсегда закрыл ему дорогу в спорт. Но он вынес несколько мучительных операций, приложил сверхъестественные усилия на тренировках и вернулся на трек. Что и говорить — перед нами пример величайшего мужества, упорства, удивительной воли и любви к спорту. Обо всем этом и рассказано в картине «Право на прыжок».

Снята картина достаточно изобретательно, в ней много эффектных и просто красивых кадров, актеры играют с достаточной мерой правдоподобия, отдельные эпизоды приковывают взволнованное внимание. Фильм вызвал зрительский интерес, несколько теплых отзывов в печати. И все равно с просмотра «Права на прыжок» — фильма, воспроизводящего действительный факт, я ушел, как это ни парадоксально, с ощущением унылой неправды.

Мне кажется, что неудача режиссера этой картины объясняется тем, что он, доверившись документальности изображаемых событий, не попытался создать их образ и прежде всего образ героя.

Где-то в середине просмотра я понял, что испытываю недоумение. Больше того, ситуация показалась мне забавно наивной. Между тем на экране показывали драматический эпизод, в котором герой доказывал собеседнику — врачу, что он должен прыгать во что бы то ни стало, что «взять высоту» цель его жизни.

Обычно комический эффект возникает, когда вы ощущаете несовпадение усилий и цели — вспомним, в цирке смешно, когда клоун с невероятным усилием поднимает бутафорскую штангу, которая весит не больше пушинки.

Так получилось и в разбираемом эпизоде, хотя в то же время я понимаю, что такой разговор, наверное, был в действительности и не подвергаю сомнению его достоверность. Однако стоит ли напоминать, что искусство всегда метафорично, что изображенный в нем жизненный факт, не теряя конкретности, приобретает всеобщее значение, обретает новый, более глубокий смысл, преображается в образ.

Так, фотография, на которой изображено хотя бы даже произведение искусства, сама еще не искусство. Она станет им, когда приобретет характер образности.

Подвиг Брумеля — а он, несомненно, совершил подвиг — состоит не только в том, что он прыгнул, а в том, что он расширил наше представление о возможностях человеческой воли. В биографии Брумеля поучительно не то, что он вернул себе «спортивную форму», а то, как он этого добивался, как преодолевал собственную нерешительность, свое и чужое неверие, не только физическую, но и нравственную боль. Значительно не то, что он прыгнул, а как он пришел к прыжку.

Ситуация, взятая сама по себе, значит не больше, чем то, что в ней происходит. История Отелло, воспринятая только как ситуация, была бы всего только эпизодом уголовной хроники, а содержание «Гамлета» свелось бы к истории мести. Однако и та и другая ситуация стали трагедиями.

В искусстве прыжок Брумеля должен был стать метафорой достижения высокой человеческой цели, метафорой героического волевого усилия. Если бы режиссер сумел воплотить эту образную задачу, история возвращения Брумеля к спорту, безусловно, интересная как жизненный факт, стала бы еще и фактом искусства. Но это могло произойти только в том случае, если бы спорт в фильме был показан как точка приложения жизненных сил героя, как особая форма проявления его общественной природы, мировоззрения, характера, понятого прежде всего социально.

Само возвращение к спорту показано в фильме, насколько я могу судить, правдоподобно и даже эффектно, но анализ отсутствует, отсутствует образ нравственного, волевого напряжения, которое приводит человека к подвигу.

И вот что характерно — подход режиссера к жизненному факту только как к факту мстит за себя. Я уже говорил, что трактовка сюжета как образа, а не как информации о событиях требует установления связей, сопоставлений, противопоставлений. Иначе фильм станет разорванной цепочкой имитирующих жизнь ситуаций. Режиссер «Права на прыжок» все время упускает возможность тех сопоставлений, которые создали бы образное, а не только ситуационное единство, не только рассказ о «случае из жизни», но образ этой жизни.

Как известно, реальному Брумелю «повезло». Он встретился с хирургом Илизаровым, который вернул ему жизнь в спорте. В фильме этот эпизод показан. Но режиссер упустил возможность столкнуть двух талантливых и волевых людей, каждый из которых через цепь неудач идет к осуществлению цели. Если бы режиссер хоть немного подумал о том, как снимать не только прыжки, но и людей, он смог бы создать впечатляющий образ увлеченного человека, равного Брумелю по жизненной страсти. Это бы укрупнило и образ Брумеля и образ Илизарова. И, главное, расширило бы внутренний масштаб рассказа. Но режиссер ограничился демонстрацией еще одного функционально необходимого по сюжету персонажа.

Таких упущенных возможностей в фильме немало. И вот результат — вместо того, чтобы поставить картину о том, как человек творит заново свою жизнь, режиссер снял фильм о том, как трудно, попав в аварию, поставить потом рекорд по прыжкам в высоту.

●

Неумение режиссуры создать образ действительности и образ героя стало причиной неудачи и фильма «По собственному желанию».

Сценарий (он был опубликован в «Искусстве кино») как будто парадоксально-эксцентричен, но не только. Речь в нем шла о рабочих традициях, о рабочей гордости, о том, наконец, что в сознании людей, воспитанных в нашем обществе, утверждается равенство талантов — независимо от того, занят ли человек физическим, интеллектуальным или творческим трудом. О чем же фильм?

В нем рассказано, как молодой, талантливый рабочий случайно встретил девушку, с которой когда-то вместе учился в школе и даже был в нее влюблен. После сцены этой встречи на экране возникает ряд эпизодов, иллюстрирующих тему нарастающей любви. Но девушка не может остаться вместе с парнем — она балерина и должна держать конкурсный экзамен в театр оперы и балета. Герой едет за ней, чтобы быть рядом в решающие минуты, а потом возвращается на завод, к любимому делу.

Конечно, сюжетный анекдот не способен раскрыть все содержание фильма. Должен повторить, что в сценарии была известная эксцентрическая полемичность. Его автор Г. Бокарев горячо и убежденно утверждает, что талант кузнеца стоит не меньше изысканного и хрупкого таланта балерины, что в человеке важна не только профессия, но прежде всего индивидуальность, то, что делает его личностью.

Но в картине именно этот замысел не ощущаешь вовсе. Экран фиксирует забавные эксцентрические поступки молодого, красивого и дерзкого человека, который способен залезть по водосточной трубе в гостиничное окно, надерзить начальству, уехать в другой город, вернуться. Все эти да и другие поступки должны были охарактеризовать своеобычность и талантливость героя. Но в фильме эксцентричность поступков как бы заслонила тему таланта — поступки всего только однозначны, а талантливость осталась непроявленной.

Меньше всего в этом виновны актер и сценарист. Ведь способ решения ситуации, ее масштаб, ее значение подчеркивает прежде всего режиссура.

Вот пример. По ходу действия мы узнаем, что герой — мастер своего дела, виртуоз. В шутливом состязании он способен расколоть громадным сверхсовременным молотом орех, да так, чтобы не повредить ядро. Он лучше всех на этом колоссальном заводе может выковать сложнейшую деталь. Но в том, как нам демонстрируют на экране его трудовую деятельность, начисто отсутствует одухо-

творенность, азарт, короче говоря, все то, что способно охарактеризовать талантливого человека. Скажем, эпизод с орехом есть в картине, но снят он, я бы сказал, равнодушно, формально.

Станиславский ввел в эстетику понятие сверхзадачи. Он требовал, чтобы актер, выполняя «задачу» правдивого поведения на сцене, одновременно координировал все свои поступки с общей «сверхзадачей» спектакля, осуществлял его основной образ.

Это требование прежде всего относится к режиссуре, так как постановка спектакля или фильма и есть преимущественно осуществление сверхзадачи, то есть приведение всех компонентов зрелища к единой цели, к созданию единого образа.

Основным образом фильма «По собственному желанию» должен был стать образ труда, сознательного, увлеченного. Но образ этот отсутствует, что обессмысливает фильм и в целом и в частностях.

В сценарии был персонаж — легкомысленный мальчишка из современных повес, который, придя на завод, попадает к герою в ученики. Эволюция его стремительна и неожиданна — всегда отлынивавший от работы, он становится энтузиастом. Больше того, он предан своему «учителю», хотя тот относится к нему несколько пренебрежительно. Конечно, умозрительно мальчишку можно понять — он влюбляется в талантливого человека. Но поскольку в фильме талант героя никак и ни в чем не проявлен, а острить и совершать эксцентрические выходки «ученик» умеет ничуть не хуже «учителя», появление на экране этого персонажа теряет первоначальный смысл. Он играет теперь ничтожную сюжетную роль, отыгрывает жанровую, комическую функцию.

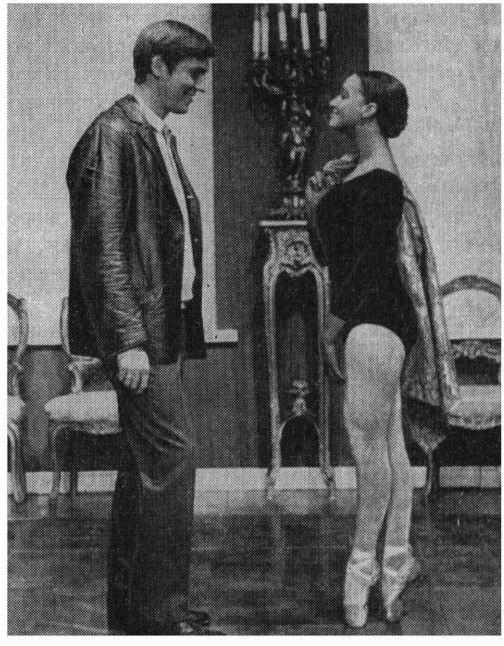
Примерно то же случилось и с остальными персонажами фильма.

В мою задачу не входит подробно сравнивать сценарий с фильмом, но я не могу не сказать, что в сценарии чувствовалось знание рабочей жизни, рабочих характеров. Люди были артистичны, в их поведении чувствовалась профессиональная гордость, увлеченность. В сценарии присутствовал образ коллектива, слаженного, единого и умелого. Режиссер и не попытался этот образ сохранить, воссоздать экранными средствами, не прибавил к наблюдательности сценариста собственные наблюдения, а попросту проиллюстрировал предложенные ситуации.

В результате фильм распадается на множество поверхностных жанровых эпизодов, за которыми не читается режиссерская сверхзадача, не возникает образ талантливого, увлекательного труда.

●

Литературной основой для фильма «Чиполлино» послужила трогательная и смешная, широко известная превосходная сказка Джанни Родари. Приключения мальчика-луковки в царстве фруктов и овощей рассказаны Родари лукаво. Как и другие настоящие сказочники, он раскрывает за подчеркнутым неправдоподобием подлинную реальность. Ведь задача сказки не в том, чтобы воспроизвести



«По собственному желанию»

возможно большее число фантастических ситуаций, как и не в том, чтобы «снизить» фантастику до правдоподобия. Сказка — всегда сплав фантазии с трезвой реалистической мыслью.

Увы, об этой двойственности, об амбивалентной природе сказки режиссер фильма словно бы не подозревает. Загромоздив фильм сказочной бутафорией по принципу «чем больше, тем лучше», она не позаботилась о том, чтобы показать веселую правду сказочных характеров и обстоятельств. Впрочем, иногда, словно бы почувствовав, что смысл сказки тонет в обилии фантастических ситуаций, Т. Лисициан прибегает к прямой, аллегорической назидательности. Мне даже показалось, что она мечется между веселой, «капустнической» бессмыслицей и дидактикой.

А вот о характерах сказочных персонажей постановщик фильма, повторяю, забыла. Основой образного строя картины должен был стать прежде всего сам Чиполлино, его народный и вместе с тем детский, бесстрашный и озорной характер. Вспомним, что в описании Родари он не только весел и находчив, но и трогателен своей незащищенностью. А это значит, что зритель, который в одних ситуациях должен восхищаться его находчивым остроумием, в других — должен за него волноваться. Вот этого-то и не происходит. Ситуации в фильме воспроизведены, а Чиполлино, за которого способен активно переживать зритель, отсутствует. А раз так, то исчезает и метафорический образ жизнелюбивого и веселого народа.

Сказка же, лишенная народной основы, то есть народного содержания и народного героя, всегда оказывается пустой стилизацией. Режиссер ставила «Чиполлино» как бы «понарошку», не веря в серьезность происходящего на экране. В картине слишком много «синтетических» (в просторечии — фальшивых) материалов — не только в бутафории, но и в психологии и поведении персонажей.

Увлеченная решением частных для фильма задач, Т. Лисициан упустила главное — сказочную, именно сказочную, а не аллегорическую природу произведения. Позаботившись о трюках, она не позаботилась о с м ы с л и т ь сказку.

Вот почему я имею право сказать, что подлинная режиссура в картине отсутствует.

●

Я разобрал, пусть и бегло, всего пять картин. К сожалению, примеров можно было привести и больше, воспользовавшись некоторыми работами студии имени А. П. Довженко, «Ленфильма» и других студий.

Я сознательно не останавливался на просчетах актерского исполнения, на том, что операторы, увлеченные съемкой «красивых» кадров, снимают людей так, что иной раз актер в одном кадре непохож на себя в следующем. Конечно, и это все не мелочи, хотя даже мелочи подчас пагубно влияют на качество фильма. Но сейчас волнует другое: почему из многих наших картин бесследно исчезает основа всякого искусства — образность?

Прежде чем подойти к этой проблеме, придется уточнить, что же такое художественный образ — понятие, которое я так часто использую в этой статье.

Это сложный вопрос, тем более что определений образности много, иногда взаимно противоречивых. Я предпочитаю выбрать наиболее простое, самое элементарное.

В «Словаре русского языка», который я уже цитировал, определение таково: «Образ — обобщенное художественное отражение действительности, облеченное в форму конкретного, индивидуального явления».

Определение это точно, но я приведу еще одно, более полное: «Художественный образ обязательно всегда есть одновременно и такое единичное, которое мы могли бы воспринимать внешними органами чувств, и такое обобщенное, которое заставляет нас мыслить и делать всякого рода выводы и для единичных явлений человеческой жизни. Вот почему художественный образ, лишенный этой обобщающей силы и мощной символической картины этой жизни, всегда есть только бессильная натуралистическая копия этой жизни, никуда не зовущая и никак не взывающая

«Чиполлино»

о необходимости творческой переделки действительности» (А. Ф. Лосев. Логика символа. В сб. «Контекст». М., «Наука», 1972).

В этом определении точны не только характеристика диалектики обобщенного и единичного, но и указание, что образное мышление заставляет творчески пересоздавать жизнь, что оно всегда активно, идейно.

И действительно, художник не может ограничить свою задачу только фиксацией явлений, которые мы способны «воспринимать внешними органами чувств». Он должен насытить свое изображение жизни прежде всего мыслью, которая создает единство единичного и абстрактного. Вспомним еще раз утверждение Белинского, что искусство — мышление в образах.

Если справедливо, что режиссер создает зрительный образ, он должен осуществить в своем произведении это единство единичного и абстрактного. Впрочем, можно формулировать и проще — он должен осуществить сверхзадачу, или еще проще — осознать и воплотить идею произведения. Наконец, можно сказать совсем просто — режиссер должен думать. Без этого режиссура уже не искусство, а всего только профессия.

Все это, конечно, бесспорные истины. Но я не занимал бы ими внимание читателя, если бы они были бесспорны всегда и для всех.

Вспомним, что еще недавно некоторые французские критики, представляющие крайне модернистскую «левую» группу, утверждали, что подлинная кинематография должна быть не образной, а хроникальной, что всякая образность ведет к фальсификации действительности, искажает ее, делает художника «завербованным». Утверждение это привело их к отрицанию монтажа, к отрицанию сценария, к отрицанию мировой кинематографической классики и прежде всего к резкой и запальчивой критике Эйзенштейна. И это было по-своему последовательно и логично — вспомним, что именно Эйзенштейн утвердил в кино образное, режиссерское мышление.

Впрочем, критика теоретических положений мелкобуржуазных радикалов и «леваков» не входит в мою задачу. Они — дело особое, и никаких параллелей я тут проводить не хочу и не собираюсь.

Но вспомнил о них я все же не зря.

Идеи отрицавшего образность так называемого «прямого» кино в той или иной мере сказались и в нашей кинематографической практике. Больше того, принципы этого понимания искусства отложили отпечаток на поэтику некоторых фильмов, в частности, привели к отрицанию сюжета, к размыванию драматургической стройности фильмов.

Нужно сказать, что кинематография, развивая эти тенденции, не была одинока. Еще недавно превосходный наш актер Р. Плятт в статье, напечатанной в «Советской культуре», справедливо сетовал, что в исполнении молодых актеров часто проявляется стремление избежать образности и ограничиться правдоподобным произнесением текста роли. О том же в свое время писал в «Правде» Е. Кибрик, констатируя, что в работах наших живописцев одно время господствовал фотографизм.

Конечно же, нельзя утверждать, что режиссерские слабости разобранных нами картин определены некритическим заимствованием идей Кракауэра или Базена. Их беда коренится в другом, залегает, так сказать, на другом уровне. И все-таки то, что у Кракауэра или Базена высказано во внешне логически безукоризненной форме, как это ни странно, отразилось и на бездумной, наивной режиссерской практике некоторых наших коллег. Теоретическое обоснование безобразности кино в работах одних было как бы подтверждено ослаблением образного, то есть идейного начала в практике других.

Конечно, с понятием «безыдейность» нужно обращаться осторожно. В привычном для нас значении это слово несет активный политический оттенок. В данном случае я хотел бы вернуться к его более непосредственному значению — ведь безыдейность может быть наивной и простодушной, она может выразить просто-напросто *отсутствие идей* о людях и обществе; отсутствие же собственного взгляда на жизнь всегда отзывается в картинах режиссеров, страдающих этим пороком, серостью, банальностью постановочных решений, *умалением образного начала*.

Кракауэр приходит к иллюстративному кинематографу в результате размышлений о его природе. Ошибка, лежащая в основе его рассуждений, приводит к эстетике безыдейности — о социальных корнях этих ошибок я говорить не буду.

В режиссерском решении разобранных фильмов иллюстративность возникает как бы обратным путем — в них попросту отсутствует самостоятельная творческая мысль, свое активное раздумье о жизни и ее проблемах.

Известно, что в искусстве форма и содержание нераздельны, что в нем все формально и одновременно все содержательно — даже звуковой повтор, даже монтажный переход, даже мазок кисти. Вот я и хотел показать, что иллюстративность, которая как будто только примета определенного кинематографического стиля, художественно не нейтральна и всегда ведет к обеднению, а то и к искажению образа действительности.

Режиссура состоит не только в том, чтобы «увидеть» написанное, и не только «увидеть», но и «понять», и не только «понять», но и воплотить понятое в только этому содержанию органичной, яркой и сильно воздействующей образной *форме* — вот задача истинной режиссуры.

Подлинное содержание фильма раскрывается не только в диалоге, не только в действиях персонажей, не только в съемке материальной среды. Необходимо осмысление *всех элементов*, их координация в *единой образной системе*, пронизанной мыслью и рассчитанной на активное восприятие зрителем. Там, где эта система отсутствует, нет режиссуры.

Можно грамотно разбить текст сценария на монтажные кадры и планы, можно подобрать актеров и разучить с ними текст так, чтобы он правдиво звучал, можно, наконец, «собрать» куски фильма в их сюжетной последовательности. И все-таки человек, всему этому наученный, еще не режиссер.

Он станет им лишь тогда, когда научится создавать образ действительности и образ человека, когда научится думать.

Мышление — вот основа режиссуры.

КамАЗ в кадре и за кадром

Письмо в редакцию

Равиль Биктагиров

КамАЗ — крупнейшая ударная стройка девятой пятилетки, в которой зримо и рельефно выявляется современный уровень соединения достижений научно-технической революции с преимуществами социалистического общества.

На строительстве КамАЗа находят яркое выражение массовое творчество советских людей, трудовой энтузиазм и инженерные дерзания, направленные на осуществление великих созидательных задач, выдвинутых XXIV съездом КПСС. Жизнь сфокусировала в Набережных Челнах типичные черты нашего времени. Вероятно, и по истории КамАЗа будут судить потомки о жизни нашей страны в первую половину 70-х годов.

Вот почему все, что связано с художественным отображением строительства Камского автогиганта, нам представляется чрезвычайно важным. Вот почему, пристально вглядываясь в экран, мы хотели бы видеть не только хронику строительных будней, свидетелями которых становятся кинематографисты, но и ощутить то, как они постигают и выявляют через эту стройку в фильмах характер нашего времени, его философию и, наконец, его нравственные высоты.

Кинолетопись КамАЗа пополняется день ото дня. На кино и телеэкран страны уже выпущены: «Вахта на Каме», «Товарищ КамАЗ» (Центральное телевидение, творческое объединение «Экран»), «Причалы КамАЗа» (ЦСДФ), «Высокая нота» (Казанская студия кинохроники) и другие документальные ленты, отмеченные отдельными, к сожалению, редкими находками.

Однако, сегодня мы еще не можем назвать,— и об этом говорилось на IV Пленуме Правления Союза кинематографистов СССР, посвященном проблемам развития документального кино,— по-настоящему интересные, по-настоящему волнующие фильмы о КамАЗе. Еще нет должной координации съемок между кино и телестудиями, отчего происходит дублирование тематики и содержания картин, нет четкой и планомерной системы кинонаблюдений за стройкой, рассчитанной на создание в настоящем и будущем масштабных и глубоких по своему идейно-художественному проникновению в тему фильмов.

Публикуемое ниже письмо в редакцию не является рецензией на созданные фильмы. Мы представляем слово журналисту из Казани Равилю Биктагирову, хорошо знающему эту стройку, много писавшему о ней, чтобы поднять разговор о современном экранном решении данной темы, об огромном духовном потенциале, заключенном в понятии «КамАЗ» и об упущенных еще возможностях его достойного раскрытия средствами кинопублицистики.

1.

Все мы, люди, так или иначе связанные с камской стройкой, влюблены в нее. Любовь эта зиждется на многих началах. Тут и природа не последнюю роль играет: сейчас вдоль камазовских дорог обнажилась черная, маслянистая земля, которая, кажется, прямо-таки вопиет о своей хлебородящей силе; через неделю-другую по склонам балок вспыхнут северным сиянием черемуховые заросли; а летом новоселов примет в свои объятия раздольная Кама, обрамленная в строгий багет шишкинских боров. И люди у нас привлекательны: общительные, легкие на подъем, от всяких предрассудков свободные и всегда руку помощи подать готовые. Ну, а главное, конечно, — та цель, которая нас всех сюда привела.

Не знаю, нужно ли повторять: 150 тысяч сверхсовременных грузовиков и 250 тысяч двигателей будет выпускать ежегодно камский исполин. И, разумеется, не паспортные данные завода в первую очередь волнуют строителей, а сознание самой своей причастности к невиданному по дерзости инженерному замыслу.

Это общее настроение хорошо передал в прологе к фильму «Вахта на Каме» (а фильм этот первым вышел на экран) секретарь Татарского обкома КПСС. Просто, с доброй улыбкой он рассказывает, как все начиналось: «...Вот сели мы из Казани до Челнов в самолет, и когда прилетели в Челны, Петр Степанович Непорожний подходит и говорит: «Давай готовь камень и чтоб на камне было написано: «Здесь будет построен Камский автомобильный завод». Но мы написали: «Здесь будет построен камский автомобильный батыр!».

На бетонной глыбе начертано не просто «завод», а «батыр» — былинный герой, то есть богатырь из разряда тех, кому любое дело по плечу. Такую горделивость участников закладки первого камня зритель принимает как свою в конце фильма, когда М. Т. Троицкий заключает интервью: «...Мне пришлось присутствовать при переговорах магната автомобильной промышленности Форда с министром автомобильной промышленности Тарасовым... так вот... такую фразу бросил Форд, Генрих Форд-второй... о том, что американцам вообще не под силу такие капиталовложения».

Для меня же все, что ни говорится и ни пишется о КамАЗе, с некоторых пор приобрело особую значимость. Как-то случайно я познакомился с удивительным документом — письмом делегатов I съезда Советов Челнинского кантона В. И. Ленину:

«Мы голодаем, на наших руках умирают дети, умирают старики, умирает молодежь, но мы надеемся, что брат-крестьянин урожайных мест и рабочие городов в помощи нам не откажут, а Советская власть эту помощь организует.

Мы Европе заявляем, что холодные, голодные, мы завоеванное в Октябре никому и никогда не отдадим».

Посмотрите, сколько силы в этих словах и сколько веры в будущее.

Нет никакого сомнения, что к экранному отображению КамАЗа нельзя подходить с обычными мерками. Объект этот заслуживает каких-то новых кинематографических решений, обязывает художников строить свою работу на точно выверенном, глубоко продуманном публицистическом ф у н д а м е н т е. Каким же было мое первое свидание со знакомым незнакомцем на экране?

Вот симпатичный каменщик Юра Чабан повествует в кадре о том, что привлекло его на ударную стройку: «В «Комсомолке» был такой интересный снимочек: пустырь, голая дорога, метель метет, двое — парень и девушка несут стулья. Внизу подпись: «Едут новоселы...» Сколько похожих снимков-кадров без подписи промелькнуло передо мной и в этой ленте и в последующих! Иным операторам стульев показалось мало — они устроили охоту за диванами и кроватными сетками...

Сами камазовские будни открыли мне б р е н н о с т ь подобных усилий. Как-то нам с товарищем по газете позарез нужно было повидаться с начальником управления «Автозаводстрой» В. А. Фоменко — в очередном номере шла его статья, и мы нагрянули поздно вечером к нему домой. «Проходите, проходите,— заторопила нас у входа жена,— по телевиденью КамАЗ показывают». Конечно, мы тотчас протопали в гостиную. На мерцающем экране одна за другой сменялись уже позабытые нами картинки. В какой-то из моментов в кадре промелькнуло лицо нашего Фоменко, которого, как оказалось, дома не было; он все еще пропадал где-то на своем РИЗе, а может быть, на АСЗ или ПРЗ — на его попечении находится пять из шести заводов камского комплекса. А когда на экране появилась миловидная московская дикторша, мы дружно подумали: как далеко все, что мы видели, от того, о чем пишет наш автор, начальник «Автозаводстроя», человек, которому нужды КамАЗа известны, что называется, от «а» до «зет.»

(Кстати, встретились мы с ним только рано утром, часу в восьмом — он заехал к нам в корпункт-общежитие по дороге на работу.)

Спору нет, в Набережных Челнах сейчас многое созвучно романтике советских первостроек. Недаром здесь так популярен лозунг: отцы Магнитку строили, а мы — КамАЗ. Но этот лозунг содержит в себе особое настроение, особое понимание — мы творим в е р ш и н н о е дело, которого не было «до нас» и какое не скоро еще будет «после». Это настроение, это понимание тонко уловили прославленные р а б о ч и е л и д е р ы прошлых лет — А. Стаханов, П. Кривонос, М. Виноградова, И. Гудов, А. Бусыгин — и решили поддержать его, обратившись с письмом-призывом к передовикам стройки. «Мы завидуем вам,— написали они в начале прошлого года.— В ваших руках — могучая современная техника, о которой мы когда-то и мечтать не могли и которую страна могла дать только теперь, в эпоху научно-технической революции. У вас, молодых рабочих семидесятых годов, гораздо больше возможностей для проявления себя в труде, чем было у нас в тридцатые годы. И ведь не зря говорят, что кому многое дано, с того и много спрашивается...»

Юношество — средний возраст строителей КамАЗа едва превышает двадцать три года — оправдывает надежды ветеранов. Несмотря на низкую квалификацию основной массы добровольцев, в закамской степи уже поднялся великолепный многоэтажный город, начал выдавать продукцию первенец автогиганта — ремонтно-инструментальный завод, а к концу года монтаж оборудования начнется во всех главных корпусах.

Для того, чтобы читатель мог окончательно понять, на какой плацдарм высаживались кинодесанты, небесполезно привести свидетельства стороннего наблюдателя — французского журналиста Сержа Лейрака. Побывав в Набережных Челнах, он опубликовал в «Юманите» репортаж с продолжением, в котором все впечатления суммируются коротким заключительным абзацем: «Так в этом далеком уголке Татарии формируются смелые, отважные, знающие люди. Особенно важно последнее. Слова о том, что романтика палаточных городков умерла, не означают приговора романтике вообще. На первый план выходит умение выполнять сложные задачи, максимально используя для этого все более совершенную современную технику».

Итак, романтика без палаток — вот с каким «предубеждением» шел я смотреть фильмы о КамАЗе. Насколько же оно было удовлетворено?

2.

Право же, более короткой и более емкой характеристики продукции, которую успели выдать о КамАЗе кино- и телефирмы страны, не придумаешь. Все ленты, невзирая на калибр, скроены на о д н о л и ц о: в них непременно фигурирует самолет, садящийся на фоне строящегося города прямо на колхозное поле; в них непременно камера панорамирует с крупного плана экзотического названия пристани Яр Чаллы на общий — на фигуры солдат с чемоданами в руках, на медные трубы оркестра; в них непременно музицируют на гитарах мальчики-ковбои, расположившиеся табором у нереспектабельного подъезда отдела кадров. И в них, конечно же, есть «ПНР по НДП на спинах» — этому живому пособию по географии СССР.

Первая мысль, которая возникает после многочасового просмотра, — неутомимые кинорепортеры в джинсах, теснясь и толкая друг друга, кинулись на горячую киношную натуру с тайной честолюбивой мечтой: «Ну, погоди, КамАЗ, покорю!» В фильмах м а л о мысли, они скороговорочны, фактографичны, но при всем при том часто претенциозны. И странной кажется эта претенциозность маститых мастеров, ибо тем же самым занимается, и не без успеха, собственная кинослужба автозавода, уже оцинковавшая шесть кинофолиантов.

Может быть, я сужу слишком строго? Все-таки хроника есть хроника... Но тут нельзя не вспомнить слова Стаханова и его сподвижников: «Кому многое дано, с того много и спрашивается...»

Мне доводилось видеть, как киношники мчатся, «как на пожар»... на пожар. Было это в разрушенном землетрясением Ташкенте. Загорелся во время очистных работ в самом центре города цирк: в кассовом вестибюле, лишившемся кровли, еще болталась табличка «На сегодня все билеты проданы», а на арене во всю танцевал огонь. На место происшествия за минуту семнадцать секунд слетелись одиннадцать пожарных машин. Но первыми на это «представление» прибыли люди с кинокамерами. Потом отснятый ими микросюжет, всего несколько кадров, я видел в широком полнометражном полотне Малика Каюмова, вышедшем в свет под лаконичным названием «Ташкент. Землетрясение».

В этой картине можно было многому удивляться. Поначалу брала оторопь: как же схвачен сам миг волнения земной тверди и всего, что за ним происходит,— неужели операторы сутками сидели в «засаде»?

Но потом эти мысли уходили на задний план и думалось уже о другом — о том, ради какой благородной, какой высокой цели шли через огонь, воду и медные трубы кинохроникеры! Разрозненный и экзотический по своей сути материал на монтажном столе превратился в строгую повесть о силе духа советского человека.

Не зря говорится: все познается в сравнении. Пойдем и мы по этому пути. Выше упоминались два произведения: первое — творческого объединения «Экран», другое — Центральной студии документальных фильмов. Сопоставим ф и н а л ы картин, которые по логике развития бесстержневого кинодействa должны бы выдать нам, так сказать, квинтэссенцию авторского замысла. А попутно мини-викторина: «Откуда это?»

Вот запись финальных кадров фильмов в монтажных листах:

а) Кр.: Вечер. Проезжают машины.

б) Ср.: Огни движущихся машин по дороге.

А теперь заглянем в дикторские тексты, сопровождающие эти кадры:

а) «Так с чего же начинается КамАЗ? С причалов. Сегодня сюда причаливают грузы. Завтра отсюда отчалят камские грузовики».

б) «Здесь строятся стапели, с которых каждый год будут отправляться в плавание 150 тысяч тяжелых сухопутных кораблей».

Думаю, отдел ребусов и шарад мог бы предложить читателям — без риска оказаться в проигрыше подобную викторину: какая выдержка принадлежит «Вахте на Каме», а какая — «Причалам КамАЗа»?

К сожалению, участникам такой игры можно было бы предложить и другие названия. Особенно огорчительно, что шаблона, и л л ю с т р а т и в н о й о д н о з н а ч н о с т и видео- и звукоряда не избежали и авторы отмеченной прозрениями картины (о которой речь пойдет ниже) «Товарищ КамАЗ».

Сравните:

в) Ср.: ПНР по крышам строящихся корпусов завода. Общ.: по дороге проезжают машины.

в) Диктор: «И в назначенный срок корпуса автогиганта встанут над степью, и отсюда пойдут машины».

Право же, насмотревшись за один присест столько о д н о т и п н ы х, расхожих «кр.», «ср.» и «общ.», трудно не вспомнить старую татарскую пословицу: слепой лишь об одном хлопочет — иметь два зрячих глаза... Не хватает, к сожалению, о с т р о т ы зрения и наблюдательности кинопублицистам.

И вообще, мы вправе предъявить большой счет самому важнейшему из всех искусств (и добавим — самому мобильному) хотя бы потому, что в быстроте и глубине обобщений его превзошел... медлительный театр.

Уже полгода на сцене Казанского драматического театра имени Качалова идет написанная на фактической основе КамАЗа пьеса Диаса Валеева «Продолжение». Любопытно, что здесь

тоже используются хроникальные киносъемки. Но они призваны лишь оттенить сценический портрет гигантской стройки, насытить его живыми чертами. А события между этими вставками происходят наинатуральнейшие и злободневнейшие. Во главу угла молодой драматург, недавний комсомольский журналист, поставил жизненно важную для стройки проблему: быть или не быть свайным фундаментам. Внедрение их сулит огромный выигрыш времени и средств. Верность же старым традициям сооружения заводских оснований, требующих выемки из котлованов колоссального количества земли, может поставить под удар само задание партии и правительства.

Автор дал театру тему, театр облек ее в человеческую плоть. Вслед за качаловцами, между прочим, такую же работу проделали в Москве ермоловцы, осуществившие свою редакцию спектакля под названием «Дарю тебе жизнь».

Могло ли подняться на бóльшую художественную высоту документальное кино? Мне кажется — могло, и более того — обязано было.

Погоня за г о л ы м фактом, в какие бы пышные словесные одежды он затем ни обряжался, неблагодарное занятие вообще, а применительно к камской стройке — троекратно. Факт здесь б ы с т р о у т р а ч и в а е т свою актуальность. Это, кстати, великолепно сформулировал участник нескольких съемочных групп Юрий Визбор. Еще два года назад он опубликовал в «Неделе» репортаж с многозначительным заголовком «КамАЗ позавчера»; начинался репортаж с поясняющей заголовок преамбулы: «Все, что написано о гигантском строительстве Камского автомобильного завода, безнадежно у с т а р е в а е т к моменту окончания статьи...»

Тем более фильма. Я смотрю «Товарищ КамАЗ», вижу на экране мальчишек и девчонок, которым настойчиво говорят: «Жить вам придется в вагончиках»,— и невольно вспоминаю свой последний визит в Новый город, где уже поднялись тридцать с лишним бело-голубых многоэтажных общежитий, где московские мастера-олимпийцы уже сыграли с местными ребятами в хоккей, а ленинградские студенты-театралы дали кукольное гала-представление на подступах к собственному автозаводскому театру... А Юра Титов, секретарь комитета комсомола управления «Камгэсэнергострой», ведет на экране затяжной разговор с угрюмыми парнями, которым стройка успела наскучить. Сегодня Титов уже стал заместителем секретаря парткома, и само управление уже именуется не управлением, а производственным объединением...

Нет, все, что показано в этом фильме, интересно, но и это все было п о з а в ч е р а.

Ну, а г д е же, г д е отображение и н ж е н е р н ы х д е р з а н и й, м а с с о в о г о н о в а т о р с т в а рабочих—того, что составляет с а м у ю с у т ь понятия «КамАЗ»? Пусть буро-бетонные сваи «забрал» себе театр. Но есть великое множество других начинаний. Есть, например, конвейерная сборка и крупноблочный монтаж металлоконструкций промышленных зданий — метод, отмечавшийся на XXIV съезде КПСС и впервые широко примененный именно здесь.

Благодаря ему стало возможным вдохнуть жизнь во все корпуса автогиганта к концу нынешнего года. Что, пусть им занимается «Центрнаучфильм»? Названная организация, к чести ее, минувшим летом тоже прислала сюда свою группу. Однако, думается, детище десятков научно-исследовательских и проектных институтов, сотен производственных коллективов таит в себе достаточно человеческих коллизий для того, чтобы им заинтересовалась и общеполитическая кинодокументалистика.

Еще и еще раз «прокручиваю» я в памяти виденное, надеясь отыскать хотя бы мимолетные зарисовки т в о р ч е с к о й деятельности людей, создающих с живого листа за небывало короткие сроки небывалый завод. Может быть, я что-то пропустил, на что-то не обратил внимания? Но нет, в ряд выстраиваются только вот такие экранные образы:

Совещание в кабинете начальника стройки. Уйма народу. Жара.

— Главный диспетчер тут есть?

— Его не приглашали...

— Что его приглашать? Что это за персона, чтобы его приглашать!..

Или:

Утро. Все в движении. Из скопища железных мастодонтов на разбитой дороге камера выхватывает юркую машину. Рядом с шофером главный инженер треста с микрофоном в руках.

— Аврора-десять! Аврора-десять! Прием...

Или:

Вечер. Тишина. На подножке кабины, опершись локтями в колени, сидит усталый рабочий. У лица его философически дымится папироса...

Это КамАЗ и... н е КамАЗ.

...Человек с папиросой почему-то навевает мне воспоминание о задумчивой коллегии из девяти человек с ильфопетровской кинофабрики. Помните, сидит она на батареях парового отопления и печально размышляет: «Почему же все-таки вышло так плохо? Уж, кажется, ничего не жалели, все отразили, проблемы все до одной затронули! И все-таки чего-то не хватает. В чем же дело?»

А в том дело, что упомянутая коллегия несколькими месяцами раньше обязала литератора Многопольского в двадцать четыре часа сдать сценарий, изготовленный «в плане индустриальной поэмы и в разрезе мобилизации общественного внимания на вопросах борьбы с шаманизмом и жречеством в калмыцких степях».

Что ж, шаманизм и жречество начисто изжиты из нашей советской действительности. Ну а где же поэма о самой индустриальной действительности?

3.

Но неужто километры пленки не оставляют ни малейшей возможности для излияния восторгов? К счастью, есть фильм «Товарищ КамАЗ», который не даст мне прослыть законченным черномазом.

Он вызывает радостные ожидания уже с появлением титров: в кадре возникает название и вместе с ним, как очеловеченный эпиграф, из нижней кромки вырастают фигуры молодых строителей.

Хотя композиционно этот пятичастевик мало чем отличается от своих предшественников, в нем присутствует исследовательский дух. В прежних работах лишь декларировалась мысль: «КамАЗ — это не только строительство завода. Это еще и строительство молодой души».

Мы видим тезис в развитии. К эпизодам такого рода можно отнести уже поминавшуюся в предыдущей главе беседу в комитете комсомола (отдельный вопрос — как она сделана), а также многие другие эпизоды, в частности — послуживший первоосновой для стихов о рабочей столовой.

Очевидно, без предварительной заданности авторам удалось создать обобщенный портрет «к а м а з о н к и»— окраинной королевы, отправившейся в грохочущий мир на поиски своего счастья. На мой взгляд, это вообще очень любопытная особенность камской стройки, еще ждущая своего увлеченного исследователя.

Вот один из маленьких, милых мне, штрихов. Вчера Салима Шарипова мирно доила коров в тихой деревушке Ташкичи, а сегодня командует техникой по разгрузке цемента и пишет стихи:

Ах, если б это можно было,
Я б этой песенкой своей
Бетон фундамента скрепила,
Чтоб в доме стало веселей...

В «Товарище КамАЗе» не названо ни одного д е в и ч ь е г о имени, но в его героинях угадываются отблески драмы, происходившей в бригаде Салихи Хабибрахмановой. Эту женщину многие знают в Набережных Челнах. Награждена за многолетний труд на строительстве орденом Октябрьской Революции. Играет в народном театре, побывала с ним в Кремле. Пару лет назад ее попросили взять под свое крыло юных отделочниц, только что закончивших училища профтехобразования. Поработали, поработали с нею девчонки — научились за смену вместо рубля с копейками зарабатывать по шесть рублей — и... взбунтовались. Слишком строга! В сердцах ушла наставница от своих нерадивых учениц. А спустя некоторое время те сами прибежали к ней: «Вернись к нам, Салиха-апа!»

А экран не идет дальше такого: неловкие туфельки танцуют на асфальте, дружелюбные платочки машут с балконов свадебным кортежам, забрызганные известкой куртки в столовых. Хотя за всеми этими деталями в жизни просматриваются недюжинные характеры, обладательницы которых с легкостью необыкновенной гнут ширпотребовские ложки, но сами ох, как трудно поддаются переделке. Видимо, это оставлено для будущих лент. А сейчас авторы фильма, правда, без назойливой дидактики, вызывают в нас лишь радостное чувство: быть еще десяткам танцулек, гулять не перегулять девчатам на свадьбах в собственных общежитиях, съесть им не один пуд столовской соли — и взойдет на этом фундаменте прекрасное здание, прочное и красивое.

Любопытно, что «Товарищ КамАЗ» появился на свет незапланированно. Это должна была быть рядовая передача молодежной редакции Центрального телевидения. Но снятые режиссерами А. Аскольдовым и В. Левиным куски настолько «звучали», что мысль о крупноэкранном произведении напрашивалась сама собой. И когда полторы тысячи метров пленки сошли с монтажного стола, выяснилось, что — как это ни парадоксально! — более всего в ней смотрятся именно «звучащие» кадры.

Молодые телережиссеры применили интересную кинематографическую методу — «скрытый микрофон». Камера обозначает место действия: «Районный узел связи». Диктор поясняет: «Одно окошко до востребования, три телефонных будки». И вот совершается колдовство: провода круто взмывают в небо, и Набережные Челны как бы вызывают каждого из нас. «Здравствуй, Ленусик! Лена, Леночка! Лена!»... «Мы выработали весь кирпич... Как сделать так, чтобы вагоны шли только в Челны?»...

Перед нами на фоне строительных панорам и бытовых картинок разворачивается патетическая симфония человеческих страстей. Мы не видим говорящих, но по отдельным репликам, по тончайшим речевым нюансам — непридуманным и ненаигранным — получаем хорошее представление об абоненте.

— Людмилочка, ну как ты там?

— Да хорошо...

— Измучился я здесь!

— Раз выбрал такой путь...

— Терплю! Стиснул зубы и терплю... Тут вообще аврал — великое переселение народов...

— ...

— Алло, все хорошо значит?

— Хорошо.

— Ну, я тут спокоен... Ты побольше в письмах пиши. А то напишешь одну страницу и читать нечего.

— Я больше не могу. Ну, не скучай...

— Не скучаю, вернее — скучаю, но держусь. Вид у меня бодрый, держу себя в норме, каждый день бреюсь и вообще выгляжу идеальным! Все со мной на вы... Я не в смысле девушек, а в смысле начальства, коллектива... Поняла? Не расстраивайся, все будет хорошо.

Кто он, этот молодой страдающий Вертер? Слова переплетаются друг с другом, горячность и отчужденность, сливаясь воедино, открывают нам грустную, но, по всей видимости, небезнадежную картину: в чем-то крупно проштрафился «идеальный» некто перед любимой и поехал выпрямляться туда, где предстояло ему хлебнуть не фунт, а пуды лиха.

И тут же рядом, минуту спустя, диссонансом вспыхивает другой семейный диалог.

— Мама, здравствуй! Мам, знаешь что? Я буду в новой школе учиться, французский язык тут есть!

Судя по всему, мальчишка приехал на каникулы к отцу, а отец не сплошал, отдал первым телефонную трубку ему — эта «глубокая разведка» должна развеять последние сомнения у оставшейся дома жены.

Как и в самой жизни, в калейдоскопе телефонных исповедей серьезное перемежается со смешным. Вот две женщины, очевидно, бывшие соседки, через сотни километров ведут неторопливую околокалитную беседу.

— В магазине-то все есть?

— Когда я приехала, уже начали продавать огурцы, помидоры. Пятьдесят копеек помидоры в магазине. Молоко, кефир... ка-ты-ы-ык...

Окающий воронежский говор, это удивленное — продукт какой-то ненашенский — «каты-ы-ык» выдают в собеседнице дородную Агафью Петровну с подвязанным у горла платком, никогда слов на ветер не бросающую. Каждый ее вздох — золото. Не то, что у этого легкомысленного «субъекта»:

— У вас фрукты продают?

— Продают.

— А-а-а... ничего не продают...

— Продают, продают... Яблоки продают, груши продают, персики продают, все продают! Ну ладно, мама, целую тебя крепко!

Ясно, что ничего этого нет в продаже. Не до того пока. В Челны ведет только одна железнодорожная ветка, для других целей она сейчас нужна. Но все, что требуется для первого случая, на прилавках имеется. Это мы уже досконально знаем.

И тот же окающий голос убедительнее десятков изощренных агиток сообщает нам о челнинском житье-бытье самое важное:

— На стройке работы-то навалом...

— Навалом?

— Да.

— А комнату дадут?

— Пожалуйста. Лизе тоже дадут. Я вот с тобой разговариваю, а напротив дом строится. Крупнопанельный. Три этажа уже, кажется, есть...

Я намеренно привожу такие длинные выдержки. Ибо невозможно комментировать этот эпизод. Его нужно посмотреть, а точнее — послушать. Я же могу только сказать создателям его: мо-лод-цы! Жаль, что такого рода эпизодов в фильме мало.

4.

Эта работа стоит особняком в ряду других. О чем свидетельствует даже название «Высокая нота», счастливо избежавшее упоминания географической привязанности сюжета (вспомните: «Вахта на Каме», «Товарищ КамАЗ», «Причалы КамАЗа», «КамАЗ начинается» — Казанское телевидение). В отличие от коллег татарские кинохроникеры решили не раздавать всем по серьгам, а взять одну локальную тему. Какую?

«Оператор В. Кузьмин в течение двух месяцев наблюдал за жизнью бригады монтажников-высотников. Кадры, снятые на 40-метровой высоте, интересны, впечатляющи. Но не в смелости

оператора дело. Член бригады Борис Леонтьев рассказывает о становлении коллектива, о том, как большое дело окрыляет людей»,— поясняет студийная аннотация.

Кажется, это как раз то, за что ратовал автор в начале своих заметок? По замыслу — да, а по исполнению — нет. Здесь содержание и форма пришли в явное противоречие, в результате чего «смелость оператора», совершающего двенадцать подвигов Геракла в поднебесье, не получила достойного развития в драматургии фильма.

Идея сама по себе превосходна: опытный монтажник, прошедший школу многочисленных строек, от Крайнего Севера до Казахстана, должен рассказать, чем живут и дышат его товарищи, как они помогают вставать на ноги — и в фигуральном и в прямом смысле — новичкам. Но, поверив титрам, мы быстро разочаровываемся: говорит-то не Борис Леонтьев, а кто-то с хорошо поставленным голосом и по тексту, не им написанному, а кем-то третьим. Рожки фальши выглядывают из-под покрывала мнимой задушевности. Достаточно привести такие беллетристические перлы:

«Среди конструкций хоть аукайся — как в лесу. Разве что грибы не растут»; «Помню, тоже хотелось ухватиться за что-нибудь — хоть зубами за папироску».

Лже-Леонтьеву не верится, и оттого тускнеет, теряет силу мастерски сделанное изображение. (Здесь мне так и хочется снова отослать читателя к «Товарищу КамАЗу» — как много значит в документальном кино слово!)

«Высокая нота» дает богатую пищу для размышлений о самих принципах постановочной работы киногрупп. Как следовало поступить казанским товарищам, чтобы достичь успеха: записать ли сначала синхронный рассказ рабочего и затем насытить его «видеодоказательствами» или отснять жизнь бригады как она есть и уж потом вручить герою комментаторский микрофон, а может быть, избрать какой-то третий, непроторенный, путь? Методы, конечно, могут быть разные, и в любом из них, как мне кажется, можно взять «высокую ноту». Нельзя забывать главного: экран не терпит подтасовки, псевдоправды.

Приведу для иллюстрации небольшую, но наделавшую в свое время много шума ленту о сталеваре Нурулле Баязитове. «Склеена» она была простейшим способом: ветерану уральских мартенов дали посмотреть всю журнальную хронику, отснятую за многие годы на его рабочем месте, и запечатлели на пленку его живую реакцию, радость узнавания дорогих для него мгновений и лиц. И произошло чудо! Вчера еще никого не волновавшие казенные кадры, оказавшись вмонтированными в страстный монолог-воспоминание, вдруг заиграли дотоле неведомыми гранями, выстроились в подлинную поэму о рабочей чести и красоте труда. Самое же интересное — Нурулла Баязитов как бы растворился в фильме, исчез с переднего плана. Но перед нами выпукло предстала атмосфера, которую он вокруг себя многие годы создавал, которой он сам служил — атмосфера всеобщего самоотвержения и большевистской спайки.

Так случилось, что вместе с картинами о КамАЗе я посмотрел новую ленту киргизских кинодокументалистов «Мосты Дюйшена». Посмотрел я ее с удовольствием, так как она давала дополнительный материал для контрастных сопоставлений. Здесь герой, что называется, рта не раскрывает, до предела краток и дикторский текст. Может быть, поэтому несколько обедненным получился образ самого старика паромщика. Но зато документалисты добились того драгоценного эффекта, о котором только что шла речь — они создали образ горной переправы. И кто знает, может быть, именно такая цель и преследовалась. Иначе бы фильм назывался просто «Дюйшен».

Вот того же я ждал от многосерийного камазовского «кинопергамента», коллективными усилиями создававшегося на различных студиях страны. Кто-то, на мой взгляд, в своих трудах вплотную приблизился к «образу КамАЗа», а кто-то на этом поприще потерпел полное фиаско. Сомнений нет, заглавная стройка пятилетки еще ждет своего певца.

Казань

Актер в кино и в театре

Диалог: «Искусство кино» — Ленинградский Большой драматический театр имени М. Горького

Литературная запись и комментарий А. ЗОРКОГО

Приглашение к разговору

Собственно, разговор этот был начат очень давно... С тех пор, как звуковой кинематограф, продолжив опыт Великого Немого, особенно тесно переплел свою судьбу с искусством сцены, без упоминания о их взаимосвязях, контрастах, сближениях и противоречиях не обходится ни один диалог профессионалов, в чью сферу творчества вошли одновременно и экран и театр.

Работа театральных актеров в кино. Здесь также накопился целый арсенал высказываний, критических наблюдений и выводов. Основные положения, отправные точки проблемы, повторенные тысячекратно, обрели уже видимость элементарных аксиом, трюизмов — не перестав, однако, от этого быть... основополагающими и... спорными. И, думается нам, что за каждой из общеизвестных посылок кроется кладезь непроясненных, не осмысленных до конца, а порой и вовсе не ставившихся проблем; существуют сложные и нераскрытые взаимосвязи между отдельными гранями творческого процесса, могущие, в свою очередь, приоткрыть совершенно новые, неожиданные тайники и глубины проблемы «актер на сцене и на экране». Продвинуться вглубь этой проблемы — вот на что мы рассчитывали, готовясь к встрече с актерами БДТ.

Напомним читателям о «кинематографическом багаже» этого театра. Это плеяда ведущих актеров, из года в год крупно, очень заметно снимающихся в кино: Ефим Копелян, Кирилл Лавров, Евгений Лебедев, Владислав Стржельчик, Сергей Юрский. Это большая группа более молодых актеров (среди них Н. Тенякова, О. Борисов, В. Рецептер), тоже очень активно работающих в кинематографе. Это кинороли товстоноговцев, сыгранные в фильмах И. Пырьева, Ю. Райзмана, С. Бондарчука, Л. Кулиджанова, В. Шукшина, Д. Храбровицкого, А. Столпера, М. Швейцера и многих других режиссеров экрана. Это, наконец, первый опыт выхода БДТ на экран как единого театрально-кинематографического коллектива — постановка Г. А. Товстоноговым на «Ленфильме» двухсерийной телевизионной ленты «Мещане».

...В дни, когда состоялась встреча БДТ с редакцией «Искусства кино», в театре шла обычная работа, репетиции, дневные и вечерние спектакли: «Третья стража», «Выпьем за Колумба!», «Мещане»... Актеры выкраивали время для кино. Снимались Борисов, Копелян, Стржельчик, с натурных съемок так и не сумел приехать на нашу встречу Евгений Лебедев. Сергей Юрский и Наталья Тенякова готовились к ответственному премьерному спектаклю. Две театральные премьеры были показаны в эти дни в БДТ, и критик Г. Кожухова в «Литературной газете» писала: «Постановщик «Ханумы» Г. Товстоногов и художник И. Сумбаташвили принесли на сцену щедрые краски земли своей юности, взяв в

Участники дискуссии. Слева направо: В. Стржельчик, Г. Товстоногов, О. Борисов, Е. Копелян, К. Лавров

учителя и союзники великого ее живописца Н. Пиросманишвили... Одновременно на сцене БДТ появился булгаковский «Мольер», где Сергей Юрский успешно дебютирует на режиссерском поприще и играет труднейшую заглавную роль. Обе премьеры вновь засвидетельствовали высокий уровень театральной культуры труппы, и, как всегда, подарили актерские достижения, без чего, собственно, здесь спектаклей не бывает»*.

В ходе этого репортажа-разговора мы не раз прервем стенограмму беседы, пригласим читателя в зрительный зал театра, за его кулисы...

Но сейчас не время. В кабинете главного режиссера БДТ Георгия Александровича Товстоногова установлена звукозаписывающая аппаратура, зажжены осветительные приборы для фотосъемки, стенографистки разложили на столе объемистую стопку чистых тетрадей.

И нам остается сейчас лишь представить читателям журнала участников начинающегося диалога:

Г. А. ТОВСТОНОГОВ, народный артист СССР, лауреат Ленинской и Государственных премий, главный режиссер Большого драматического театра имени М. Горького. С 1956 года на сцене БДТ им поставлено 39 спектаклей.

Е. З. КОПЕЛЯН, народный артист РСФСР. На сцене БДТ с 1931 года им сыграно более 70 ролей. Около 60 работ в кино. Среди них: Гапон («Пролог»), Бурнаш («Неуловимые мстители»), Савва Морозов («Николай Бауман»), Свидригайлов («Преступление и наказание»), Достигаев («Егор Булычов и другие»).

К. Ю. ЛАВРОВ, народный артист СССР. На сцене БДТ с 1955 года им сыграно 29 ролей. 19 работ в кино. Среди них Синцов («Живые и мертвые»), Иван Карамазов («Братья Карамазовы»), Пахульский («Чайковский»), Башкирцев («Укрощение огня»), Нил («Мещане»).

* «Литературная газета», 14 марта 1973 года.

В. И. СТРЖЕЛЬЧИК, народный артист РСФСР. На сцене БДТ с 1938 года им сыграно около 50 ролей. 38 работ в кино. Среди них: генерал Готтбург («Как вас теперь называть?»), Наполеон («Война и мир»), Николай Рубинштейн («Чайковский»), атаман Дутов («Конец атамана»), сенатор («Визит вежливости»).

О. И. БОРИСОВ, заслуженный артист УССР. На сцене БДТ с 1964 года сыграл 12 ролей. Более 30 работ в кино. Среди них Сергей («Город зажигает огни»), Татаренко («Балтийское небо»), сержант Домешек («На войне как на войне»), следователь («Живой труп») и другие.

Кинематограф — «за» и «против»

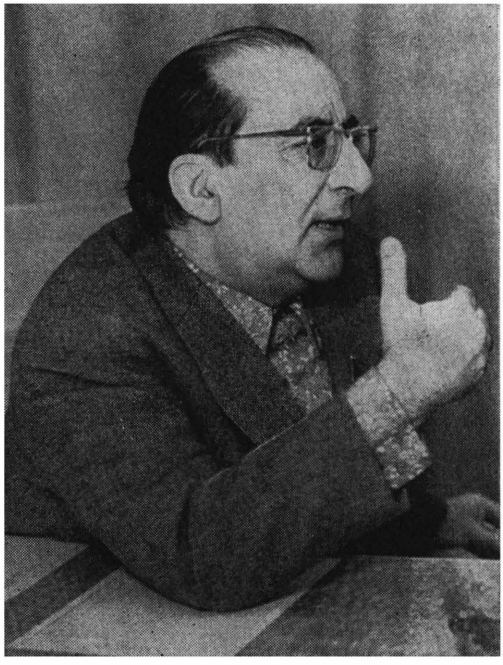
«ИК». Читателям журнала, кинематографистам, всем, кто любит кино, было бы необыкновенно интересно разобраться в том, на каких началах происходит сегодня взаимодействие, стыковка, содружество театра и кинематографа.

Что дает кино театру и что театр отдает кинематографу? Что происходит в сознании актера, в его психологии, в его методе работы, когда он со сценических подмостков переходит на съемочную площадку? Отражается ли то, что получает актер в кино, на его театральной работе? Существует ли между этими «сосудами» какая-то связь? Можно ли сказать, что это система сообщающихся сосудов, или это система, которая работает лишь в одном направлении?

Вот вопросы, которые хотелось бы обсудить на нашей встрече, сформулированные пока что в самой общей форме.

Нам показалось особенно важным провести этот разговор именно здесь, потому что в БДТ счастливо соединены театр с великолепными традициями, с великолепной сценической культурой, театр во главе с таким крупным и серьезным мастером, как Г. А. Товстоногов, и — театр, который дал блестящую плеяду актеров, работающих и в кино.

Было бы хорошо, если бы наша беседа, постепенно накаляясь и становясь перекрестной, началась с развернутых монологов, так или иначе отвечающих на сумму заданных вопросов. По-видимому, Георгий Александрович поведет наш разговор?



Г. Товстоногов: «Мне кажется, что кино оказывает хорошее воздействие на артиста».

Товстоногов. Я думаю, нам надо сразу же исключить из этой беседы сторону организационную. Дело не только в технических трудностях, в ломке репертуара, связанной со съемками актеров в кино, когда весь творческий процесс нарушается, когда ведущие артисты выбывают на длительный срок из жизни театра... Но сегодня, вероятно, нужно это обойти и обратиться к методологическим вопросам искусства.

И здесь — изначально — у меня двойственное отношение к проблеме «театр и кино».

С одной стороны — ну, это внешний момент, — популярность артиста прибавляет через кинематограф популярность и театру. Эти вещи связаны. Это гордость театра, и наш

творческий коллектив, мне кажется, этически правильно ощущает, что победа каждого нашего артиста на экране умножает и славу театра.

Вот недавний наш вечер в Доме актера. Он был посвящен творчеству Стржельчика. И Владислав Игнатьевич показал на нем, что он не только один из интереснейших современных художников сцены и экрана, но и то, что за ним стоит БДТ, что он часть этого театра, который в данном случае высветил его фигуру, как лучом. А завтра это может быть Копелян, или Лавров, или Юрский, или Лебедев...

И вот в таком, мне представляется, щедром спектре мастеров, в определенной общности их творческих позиций, в нераздельности репутаций столь разных и ярких актеров мне видится гарантия верной жизни театра, его творческого организма.

Теперь о заданных здесь вопросах, точнее, о главном из них. Мне кажется, что кино в целом оказывает хорошее воздействие на артиста — хорошее в том смысле, что оно утончает средства сценической выразительности и приближает актера — как это ни звучит парадоксально — к современному чувству театра.

Потому что сегодня даже на самое чувство театра кинематограф накладывает определенный отпечаток.

Работая в кино, наши артисты изменились в лучшую сторону. Камера и экран, приближаясь к исполнителю, заставляют его быть много экономнее, много точнее, чем в театре. Поскольку театр не может не учитывать зрителя, который активно воспитывается и на кинематографе, на его выразительности, то и наша театральная стилистика в чем-то определяется сегодня этой новой эстетикой, зарождающейся в зале. И на нее нужно реагировать более тонким, более лаконичным и тем самым, в конечном счете, более выразительным языком, который приносит в театр кинематограф. И за это, по-моему, мы должны быть благодарны кино.

Эта одна сторона вопроса... Это, конечно, идеал. Но вот если бы можно было заранее предугадывать плодотворность той или иной работы актера в кино!.. Рассматривая артистов труппы как художников, мне очень близких, воспитанных в творческих традициях Большого драматического театра, я нередко, к сожалению, огорчаюсь, когда вижу, что артист используется в кино, на мой взгляд, неправильно. И это использование не поддается никакому контролю! Оно совершенно неуправляемо нами.

Вот — я говорю условно — артиста приглашает Одесская киностудия, какой-то неизвестный режиссер. Исходить из того представления, что всякий фильм должен обязательно ставить замечательный режиссер, что должен быть прекрасный сценарий и только тогда, скажем, можно актеру советовать или не советовать, давать возможность сниматься или не давать — это было бы неверно и шло бы не от искусства... Потому что вдруг этот молодой безвестный режиссер как раз и откроет в артисте что-то важное и новое? Потом кино — такая штука, где сценарий часто кажется в чтении малоинтересным, а благодаря режиссуре становится основой для создания настоящего произведения. Значит, если б даже имелась у нас возможность влиять в этом направлении на кино, то совершенно неведомо, как это делать.

Впрочем, стоит ли фантазировать и гадать на кофейной гуще. Конкретный пример. Вот посмотрите: Лавров сыграл в театре одну из определяющих в его биографии ролей — Платонова в пьесе «Океан» Штейна. Это интереснейший образ из созданных Лавровым, его завоевание, и, кстати, «Океан» у нас оказался единственным спектаклем, который шел много лет после того, как во всех театрах его уже сняли. Для Лаврова это этапная роль. Сейчас «Океан» собираются снимать в кино, и Лавров говорит: «Не сыграть этой роли в кино мне было бы обидно».

Стржельчик. Он признан лучшим театральным Платоновым.

Товстоногов. Да, лучшим Платоновым, я об этом и говорю. Значит, было бы хорошо зафиксировать эту удачу, потому что спектакль ушел и никогда, верно, не вер-

нется. А в кино образ останется. Уступать этот успех другому жалко, потому что роль уже сделана. И в то же время настоящей уверенности в том, что успех повторится, нет.

Стржельчик. Ведь ставит картину совершенно другой режиссер.

Товстоногов. Как же решить эту проблему и что я могу посоветовать актеру? Кирилл Лавров — очень точный артист. Но ведь важен весь контекст художественного фильма — как это в целом будет поставлено. А уж сие от Лаврова не зависит. Сам факт, что режиссер берет готового Платонова (как это делал и режиссер Натансон, когда он перенес в фильм образ, до того найденный и созданный в нашем спектакле «Старшая сестра»), представляется с точки зрения искусства сомнительным, потому что режиссер, снимая новый, самостоятельный, свой фильм, включает в него образ, сделанный «на стороне».

Как видите, здесь, казалось бы, точный выбор актера, а гарантии творческого успеха все же нет.

А бывает и так. Вот посмотрел я картину «Монолог» способного, удачно начинающего работать в кино режиссера Авербаха, и увидел там артиста, который, на мой взгляд, был неточно выбран режиссером на главную роль. (И почему-то на его месте все время маячила передо мной фигура Копеляна.) В «Монологе» играет очень хороший артист Михаил Глузский. Он прекрасно снялся в панфиловском фильме «В огне брода нет». А здесь, на мой взгляд, он просто не на месте. Я понимаю, из каких посылок исходил кинорежиссер: он хотел сломать стереотип облика ученого, найдя необычную индивидуальность. Задача благородная. Но в данном случае задача, на мой взгляд, обернулась против режиссера, против фильма, потому что как раз в этом качестве работа актера, сыгранная им роль лишены точности, определенно проявленной мысли.

Это, разумеется, моя личная точка зрения. Но мы ведь так и условились разговаривать — откровенно.

Я только что вспомнил Копеляна. И сразу же вслед за этим картину «Гроссмейстер». Там Ефиму Захаровичу дали роль, и мне было неловко оттого, что ему пришлось сыграть ее. Копелян играет учителя, который сделал героя шахматистом. Но сама-то роль, ее драматургия никак не сделаны. Учитель появляется в начале фильма, затем — очень постаревший — в финале. Очевидно, каким-то образом его жизнь должна объяснять и судьбу гроссмейстера, но на экране все это получилось наивно, неинтересно... И, конечно, намного ниже актерских возможностей Копеляна.

Копелян. Когда я прочитал сценарий, то там было вдвое больше сцен с моим героем. Причем, сцен принципиальных для образа. Там учитель встречается с героем, когда тот был еще маленьким. Мальчик растет, и учитель сталкивается с ним один, второй и третий раз. И в истории этого человека мы угадывали судьбу поколения. Мы видим и личную драму киногероя, который постепенно превращается в человека, так и не нашедшего себя. Каким-то очень мягким способом была нарисована в сценарии судьба человеческая... Когда же начали снимать картину, то отказались от двух сцен и в последней сцене тоже вырезали середину. Я не видел готового фильма, но представляю себе, что получилось, и разделяю, конечно, огорчения Георгия Александровича.

Товстоногов. Однако мы собрались сюда вовсе не для того, чтобы делиться огорчениями, не правда ли? Мне думается, что ведущие артисты нашего театра вышли на такую кинематографическую арену, когда они могут позволить себе выбирать и сценарий, и режиссера, и роль. Могут!.. Но всегда ли имеют эту возможность?.. У артистов, которые сидят сейчас здесь, с нами, у каждого из них есть огромные достижения в кино, но рядом с этим есть воспоминания, связанные с кинематографом, о которых они, наверное, хотели бы задним числом сказать: «Этого не было!» Но это было! Это видели миллионы людей!... А происходит это, на мой взгляд, из-за присущей работе актера в кино

необходимости рисковать, решать уравнения со многими неизвестными. И в то же время от нашей неспособности как-то на это влиять, предвидеть возможный результат.

В этом и видится мне двойственность — и самой работы театрального актера в кино и моего отношения к ней.

Реплика комментатора

Здесь я в первый раз позволю себе прервать собеседников. Напомню читателю, что текст репортажа следует живому течению диалога. Это разговор со всеми присущими ему неожиданными поворотами, мимолетностями, мгновенными перебросками на иную тему. Очень интересна мысль Г. А. Товстоногова о современном чувстве театра, на которое воздействует кинематограф, о новой эстетике, зарождающейся в зрительном зале. Яркие тому подтверждения можно было увидеть на премьерах «Ханумы» и «Мольера». Но это предмет особого собеседования, требующий специальных размышлений.

Пока же в нашем диалоге обозначился первый дискуссионный момент — столь частая непредвиденность результата актерской работы в кино. Что ж, от этого в принципе не застрахован и актер, работающий на театральной сцене, если понимать сцену столь же широко, как и экран. Очевидно, здесь необходимо сделать несколько уточнений. Первое из них заключается в том, что театр персонифицирован в разговоре творческим ансамблем БДТ, а кинематограф взят всеобъемлюще, отчего неизбежно и оказывается для актера... уравнением со многими неизвестными. Однако, как только наступает конкретизация и речь заходит об определенном режиссере, самая «непредвиденность, негаданность результата» уже не выглядит столь фатальной. Об этом, кстати, скажут в разговоре и сами актеры.

«ИК». Владислав Игнатьевич, вам было интересно сниматься у Райзмана в «Визите вежливости»?

Стржельчик. Я только могу пожалеть, что мало с ним работал. Райзман очень хорошо понимает актера. Он дает ему полную свободу и вместе с тем тонко, искусно ведет за собой. Бывает, на съемках он говорит с улыбкой: «Ну, а теперь покупайся», то есть фантазируй, выдумывай, твори без оглядки. И ты начинаешь «купаться». Это подлинное наслаждение! И такая работа в кино дает актеру очень многое.

Вот другая встреча Владислава Стржельчика с кинематографом:

«Началось все с того, что мы с Копеляном, друзья Шакена Айманова, посоветовали ему посмотреть нескольких наших артистов на роль Дутова в картине «Конец атамана». Сам я, по мнению режиссера, совершенно не подходил на эту роль. Мы перебрали нескольких актеров, однако после долгих раздумий, Айманов решил, что они не годятся. И он сказал мне: «Владик, нужно, чтобы ты сыграл эту роль. У меня уже нет времени для поисков. Это последние съемки». Повторяю, что ничего общего с атаманом Дутовым внешне и, полагаю, внутренне я не имел. Но я ответил Шакену: «Позволь мне подумать. Раз ты меня приглашаешь, если тебе надо помочь, раз истекло время, я могу сняться. Но тогда я предложу тебе изменить рисунок роли. Если тебя мой рисунок устроит, буду играть». Поработав, я показал свой вариант. Айманов посмотрел вместе с оператором и сказал: «Продолжай. Дутов мог быть и таким». Вот это доверие режиссера, может быть, и принесло какие-то маленькие плоды».

А вот встреча третья, также рассказанная самим актером: «Итак, я приезжаю на натуру, на первые съемки. Никаких репетиций. Больше того, я не знаю, кто мой брат, я не знаю, кто его жена, мне говорят: «Артистка оттуда-то, артист оттуда. А сейчас снимается первый эпизод». Слава богу, что первый! А то бывает начинают вот так же, без всякой подготовки, и с середины и с конца. Но ведь нужно хоть как-то прожить роль, хоть что-то нафантазировать «задом наперед», подумать, как я буду выглядеть в предыдущей сцене?

...Итак, спрашиваю: «Кто мой брат?» — «Такой-то артист». Я говорю: «Здравствуйте,

моя фамилия Стржельчик». Он называет свою фамилию. Я с ним на съемках встречаюсь впервые. Как, в каком ключе он работает, не знаю. Он артист кино, он популярный и знаменитый, но у него совсем другой подход. Он говорит: «Что вы тянете? Давайте сниматься, время — деньги!»

...Я привел здесь эту краткую «антологию» одного съемочного года Владислава Стржельчика именно для того, чтобы уточнить: определенные понятия, как мне кажется, следует брать в столь же определенных и равных объемах. Или вообще кинематограф и вообще театр, или конкретно — театр Товстоногова и, например, кинематограф Райзмана.

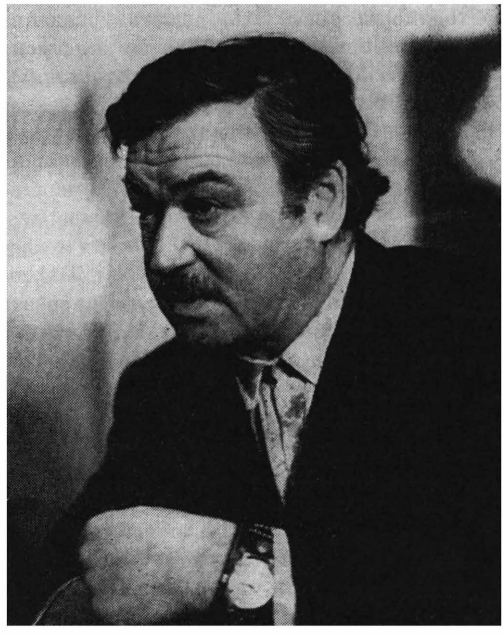
Как взаимосообщаются сосуды

Товстоногов. Я хочу теперь сказать о другом. Думаю (при всем моем уважении и интересе к экранному искусству), что все же кино — в силу своей организационной специфики — по-настоящему, последовательно не воспитывает актера. Это мое глубокое убеждение! По существу, каждая кинокартина есть использование накопленного опыта театрального — того, что сделано актером на сцене. Я вижу это на множестве примеров.

Чем же хороши артисты, которые участвуют в нашей сегодняшней встрече? Тем, что при большой любви к кино и большой работе в нем, они все любят театр, преданы театру и не представляют своей жизни без театра. Тогда-то их достижения и обогащают кино. Но как только эта пуповина отсекается, это отражается на артисте, на результатах его киподеятельности. Это мы видим на примере некоторых даже весьма даровитых актрис и актеров.

«ИК». Это очень интересный вопрос. А что думают сами актеры относительно питательности этой связи — театр и кинематограф.

Копелян. Мне кажется, что Георгий Александрович абсолютно прав. Во всяком случае, по отношению к нам — актерам прежде всего театральным. Самый метод работы над ролью приносится нами (скажем, мною лично) в кино — из театра. Там накоплен



Е. Копелян: «Самый метод работы над ролью приносится нами из театра».

опыт. Выработаны навыки. Там лишь и существует серьезный процесс подготовки к новой роли. Значит, если я несколько лет не буду работать в театре, перестану что-то создавать на сцене, то я быстро иссякну и как артист кино.

Хотя из кино в театр мы, действительно, приносим какие-то вещи, более тонкие, пластичные, негрубые. Конечно, для актера подобное обогащение палитры означает очень многое. В театре все-таки требуются и нажим, и посыл, и привычка к этому посылу образуется...

И все-таки главный актерский резервуар у меня один. И хранилище его — сцена, театр.

Я, может быть, говорю о вещах элементарнейших. Но если в театре я имею возможность прожить роль от первых страниц до конца, и она, эта сделанная мною роль, имеет в спектакле некое постоянное значение, то

в кино я снимаю сначала середину, конец в начале и начало в конце... Жизнь образа проходит какими-то маленькими фрагментами, по кускам. И это дробит сам процесс актерского творчества.

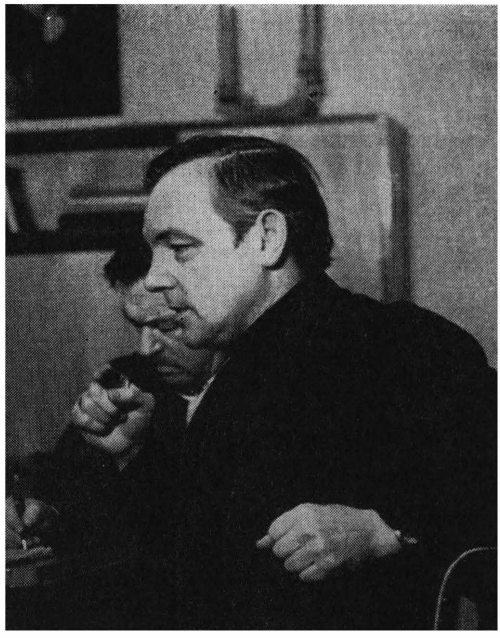
Но вот ты закончил съемки. И теперь уже во власти кинорежиссера — соединять или не соединять эти фрагменты, доснимать или переснимать, смотреть и решать, получилось или не получилось. Актер практически отстранен от этого процесса. А то, что он сыграл перед камерой, еще далеко не роль, и это всем вам хорошо известно.

Если в театре вместе с режиссером я отрепетировал и сделал роль, прошли генеральные, и я выхожу на сцену, выхожу на контакт со зрителем, то даже и теперь, в готовой, режиссерски сделанной постановке я имею возможность продолжать работать над ролью. А в кино такой возможности не существует.

Лавров. Мне кажется, что сейчас с каждым годом задачи актерской работы в кино усложняются в какой-то гигантской геометрической прогрессии. Если раньше режиссеры (я продолжаю разговор, который начали Копелян и Стржельчик) старались больше работать с актерами, придавали этому основное значение, то теперь сплошь и рядом этот момент просто опускается.

И вовсе не потому, что режиссеры стали хуже, что утрачивается искусство работы с киноактером. Нет, возьмем ли мы такого художника старшего поколения, как Сергей Герасимов, или молодого Глеба Панфилова, в их картинах мы встретим замечательные актерские работы. Дело, на мой взгляд, в ином — в определенных, развивающихся на наших глазах тенденциях, недавно еще отсутствовавших в искусстве кинематографа.

Ведь это совершенно разные стороны режиссерской профессии: умение работать с актерами и умение проявлять иные грани режиссуры — выстраивать, монтировать фильм, выявлять кинематографическую стилистику, осуществлять общий замысел картины. Я знаю, например, что Феллини не любит работать с актерами, я слышал об этом. Но это его небрежение, не заметное на кино-



К. Лавров: «Задачи актерской работы в кино усложняются в какой-то гигантской геометрической прогрессии».

экране, оказывается чем-то чрезвычайно интересным, по-своему высвечивающим фигуры киногероев. И потом — это Феллини. У него гигантские картины бывают.

Думаю, что функции актера приобретают необычайную сложность и огромную важность сейчас в кино, что актер в кино должен уметь работать сам. Так часто складывается кинематографическая практика.

Я не знаю, как работает — я никогда не снимался, к сожалению, у него — Андрей Тарковский, но, видя его фильмы, я не убежден, что он умеет хорошо работать с актером. И тем не менее он делает блестящие, очень интересные картины.

Да, кинематограф все более и более развивается в сторону и в пользу тех режиссеров (я не имею в виду, конечно, ремесленников), которые говорят что-то свое, хотят сделать фильм о чем-то важном, а каждый актер,

получив свою функциональную задачу, должен выкарабкиваться из нее как может, если не хочет быть просто пешкой, которую режиссер переставляет правее или левее... И в этом смысле кино, скажем, для меня, играет, как ни странно, очень положительную роль. Оно приучает меня к самостоятельности, к более глубокому творческому процессу.

Актер, получив сценарий, должен суметь самостоятельно выверить свои возможности работы над ролью. Для меня сейчас это первоочередная задача, как только я начинаю сниматься в картине. Я сам, дома, стараюсь подготовиться к съемкам — внутренне создать линию всей роли для того, чтобы у меня не было страха, когда я буду сниматься сначала в финале, а потом в начале картины. Я знаю, что никто тут мне не сможет помочь. Я должен всегда быть готов к любому моменту. Это очень сложно, это очень трудно; это одна из основных трудностей работы в кино. А вот способность преодолевать эти сложности воспитывает в нас театр.

Борисов. Я не согласен с тем, что эксплуатация «актерского багажа» идет в одном направлении. Думаю, что многие прекрасные театральные роли не были бы сыграны, если бы актер не вкладывал в них опыт, приобретенный в кинематографе.

Как и все собравшиеся здесь актеры, я отношусь к людям, которым — при всех оговорках — сниматься нравится.

Но, по-моему, Кирилл Лавров очень прав, когда говорит, что самое главное для него в кино — это уметь работать самому. Да, научиться работать самостоятельно и не только над ролью, но и шире — над произведением, над фильмом в целом — очень важно. Ведь то же самое происходит нередко и в театре! Невольно возникает твое вмешательство и в режиссуру и в драматургию, если они в чем-то несовершенны. Ведь когда мы в театре работаем над ролью, мы работаем над логикой поступков персонажей. И когда нам кажется, что они действуют нелогично, мы начинаем что-то копать, пока не докапываемся до того, что эта сцена идти не может, потому что она неверно написана.

Лавров. Очевидно, в кино, правда, по-своему, в самосознании актера происходит аналогичный процесс. Пусть это даже незапланированное режиссером вторжение в замысел фильма. Я тоже не могу согласиться с тем, что только в одну сторону работает артистический опыт. Конечно, место накопления опыта, мастерства, дополнительных возможностей — это для нас театр. Но в кино происходит какая-то новая... качественно новая реализация этих возможностей. И, конечно, правильно говорил Георгий Александрович, что кино приучает нас к какому-то более углубленному выражению характера, более тонкому подбору выразительных средств. А это опять-таки именно сейчас очень положительно влияет на актерское исполнение в театре, потому что театр сам по себе тоже перестраивается. Он в какой-то степени претерпевает эволюцию в сторону «кинематографизации», если можно так выразиться. Гастроли Рычалова канули в вечность, такой способ исполнения на современной сцене невозможен.

Лаборатория

«ИК». Мы хотели бы задать такой вопрос нашим собеседникам-актерам: снимаясь в кино, вы играете, ощущая присутствие зрителя?

Копелян. Да.

«ИК». Каким же образом? На сцене это естественно и неизбежно в любом спектакле. Но на съемочной площадке вы ведь не контактируете непосредственно с залом?

Копелян. Это очень трудно объяснить... Не могу сказать, что, выходя к камере, я представляю себе зрителя. Такое искусственно не создашь. Но происходит подсознательный процесс, который воспитан, наверное, годами работы, практикой. Подобный тому, как лошадь ощущает момент, когда вот-вот подойдет к барьеру, который ей надо взять. Да, натурального зрителя на съемочной площадке нет. Но глазок камеры или человек, стоящий рядом, или стена, или что-нибудь другое — все это какие-то объекты, вернее, приспособления для общения.

Лавров. Не знаю, наверное, у каждого по-своему, но я вообще не думаю об этом. Для меня главная задача — всецело заключить себя в обстоятельства площадки и моего верного существования на ней. Здесь, в кино, я не думаю о зрителе.

Стржельчик. Это не исключает чувства, точнее, угадывания того, что камера, как глаза всевидящие, стоит либо снизу, либо спереди, либо сбоку... Так что «четвертая стена» в кинематографе весьма условна.

Копелян. Да, всегда ощущаешь, откуда тебя берут.

Товстоногов. Но что же все-таки это такое — чувство экрана, чувство камеры?

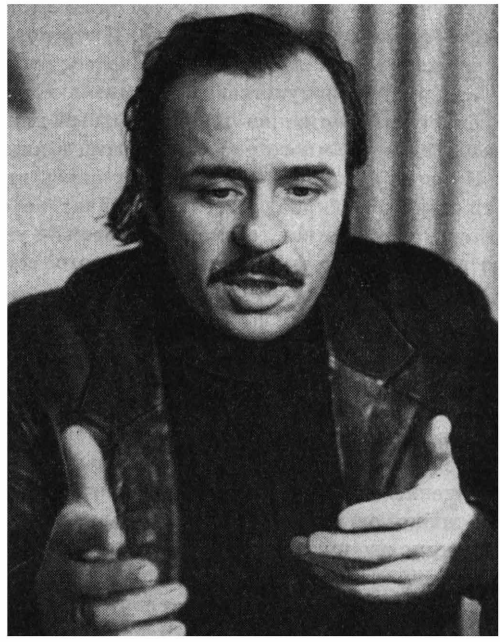
Стржельчик. Быть может, все начинается с более общего «чувства кино»? В первые дни, в начале съемок картины всегда трудно работать. Я все время чувствую, когда включают аппарат. Как бы ни шумела камера или какой бы бесшумной она ни была, все время ощущаешь ее. Я просто умолял одного режиссера, у которого, как говорят, было много пленки: давайте снимем пробно этот материал и — выбросим в корзину... Только на пятый-шестой день съемок обретаешь доверие к себе, находишь себя.

Лавров. В павильоне тебя окружают незнакомые, новые люди (так же, как и тут, при нашем сегодняшнем разговоре). И поначалу, пока не освоишься, ты внутренне закрыт, ты не в состоянии сразу распахнуться и делать все так, как можешь.

Стржельчик. В театре происходит процесс постепенного сближения, «притирания» актеров, а в кино этого нет.

Борисов. А если взглянуть по-другому? Вот ты снимаешься с человеком, с которым не так притерт, как в театре. С одной стороны, это плохо, а с другой — интересно! Скажем, в театре после пяти-десяти сыгранных вместе ролей я великолепно знаю партнера. Знаю, как он мне ответит, как отреагирует. А в кино все неожиданно, это какой-то мгновенный поиск возможностей с неизвестными заранее решениями.

Копелян. Это импровизация?



О. Борисов: «В кино все неожиданно, это какой-то мгновенный поиск возможностей с неизвестными заранее решениями».

Борисов. Я бы назвал это требованием сиюминутной достоверности. И это актерское качество мне очень важно и симпатично! Потому что притирание к павильону, к актеру и рождает ту атмосферу и тот самоконтроль, когда я думаю «про себя»: как это все в результате сработает на зрителя? Ведь так или иначе мы всегда подспудно помним: все это пойдет на экран. А стало быть, как будет смотреться? Фальшиво или нефальшиво? Плоско или тонко? С нюансами или нет? Грубо-театрально или нет?.. Да, и на съемочной площадке мы не можем творить абстрактно, без учета зрительского восприятия, пусть это и дело будущего...

«ИК». Позвольте нам вернуться к вопросу, заданному Товстоноговым. Георгий Александрович, что вы сами имеете в виду, когда говорите о чувстве камеры?

Товстоногов. Свое результативное

ощущение в будущем кадре — ощущение того, как будешь выглядеть на экране. Я это понял ясно, когда снимал «Мещан» для телевидения. Я это увидел, почувствовал в самих актерах. Скажем, там снимались рядом опытный киноактер Лебедев, много раз работавший в кино, и Призван-Соколова, которая снималась второй или третий раз. Я говорю сейчас не об актерских качествах, а именно об этом ч у в с т в е к а м е р ы, которое у одного есть, а у другой нет по неопытности.

Мне рассказывали про Иннокентия Михайловича Смоктуновского: о том, как у него этого чувства не было и как потом оно выработалось, как он стал идеально чувствовать себя в будущем кадре. Это зримо проявилось после двух-трех фильмов — результативное ощущение: как я выгляжу со стороны? В театре также существует самоконтроль актера, но в кино это чувство приобретает совершенно иное качество, специфику: одно дело, как я чувствую театральный зрительный зал, и совсем другое — как я выгляжу изобразительно в кадре, в киномонтаже, каким меня почувствует будущий зритель.

С т р ж е л ь ч и к. Мне кажется, что было бы интересно поразмышлять еще об одной, совершенно специфической особенности даже не игры, а существования человека перед кинокамерой. В самом деле, всегда ли то, что совершает или изображает киногерой, мы вправе называть актерской игрой, перевоплощением, жизнью в заданном образе?.. Мне рассказывали, как пробовали на главную роль одну девушку, непрофессиональную актрису. В сцене она открывала свое сердце матери, говорила о том, что влюблена в молодого офицера. Она еле выучила текст и вот в ответственный момент, когда дали мотор, прилетела моль. Девушка, ведя разговор, стала эту моль ловить и, пока не убила ее, не успокоилась. Да, во время съемки она продолжала жить естественной реальной жизнью, потому и настырная моль была для нее важнее текста, важнее признания. Профессиональный актер, конечно, так не повел бы себя... Но над казусом этим, по-моему, стоит задуматься. Кстати, кинорежиссер,

В. Стржельчик: «Всегда ли то, что совершает или изображает киногерой, мы вправе называть актерской игрой?».

чрезвычайно довольный съемочным происшествием и поведением «актрисы», сказал: «Это-то мне и нужно!» — и девушка стала у него сниматься.

Т о в с т о н о г о в. То, о чем заговорил сейчас Владислав Игнатьевич,— целая проблема. И ее нельзя сводить лишь к утилитарному вопросу использования в кино актеров непрофессионалов, статистов. Речь идет об особой природе экранного существования человека, о совершенно иных, нежели в театре, критериях художественной достоверности. Эти закономерности, эти тайны творчества нами пока что лишь робко прощупываются. Да, мы знаем случаи, когда даже не артисты, а люди, взятые с улицы, могут великолепно выглядеть на экране и создавать (казалось бы, создавать!)... сложные и большие роли. Но о чем это говорит? Об актерском даровании? Вряд ли. Ведь ясно, что тот же статист

в театре не смог бы сделать ничего подобного. Не смог бы прожить эту жизнь! Процесс роли ему не сыграть. Он совершенно к этому не подготовлен.

Лавров. Даже не весь процесс... он не сыграл бы ни одной сцены.

Копелян. Никогда!

Товстоногов. Это ведь о чем-то говорит, сам этот факт, если мыслить логически?

«ИК». Чем же вы это объясняете?

Товстоногов. Я объясняю эту метаморфозу иллюзорности исполнительского мастерства статиста на экране и полной беспомощности на сцене... я объясняю ее мощными возможностями художественного контекста, существующего в кинематографе. Здесь я могу взять натуральное в статисте и выстроить, выделить в монтаже и в сопоставлении с другими актерами, с иными кинематографическими объектами линию роли, которой у статиста нет и в помине. Вот, скажем, я приближаю камеру сзади и снимаю плечи натурщика, содрогающиеся от переживания в сцене, которую он сыграть... не может.

«ИК». Что ж, все это справедливо. Мы можем сослаться здесь и на иные примеры. Скажем, на режиссуру Пазолини, который раньше всегда работал с неактерами. Или — «Рим» Феллини. Постановочно — это сложнейшая картина, но в ней также нет ни одного актера...

Однако вернемся к нашему разговору об актерах, профессионалах театра и кино. В последней реплике Олега Борисова было упомянуто мимоходом понятие «театрально». «Театрально» обычно употребляется со знаком минус. А «кинематографично» — звучит ли это для театрального актера со знаком минус или плюс?

Борисов. Я опять-таки не ответил бы однозначно. Если по отношению к кино мы говорим «театрально», то я бы произнес это со знаком минус. А для театра «театрально» вовсе не означает дурного. Очевидно, эти качества имеют свои переходы и грани. Все зависит от заданных обстоятельств.

«ИК». Тогда возьмем обстоятельства, впрямую связанные с актером. Мы знаем — это совершенно очевидно,— что не всякий хороший киноактер может играть на сцене. Многие очень известные кинематографические актеры или не пытались играть на сцене, или делали это плохо. Но каждый ли талантливый театральный актер может играть в кино?

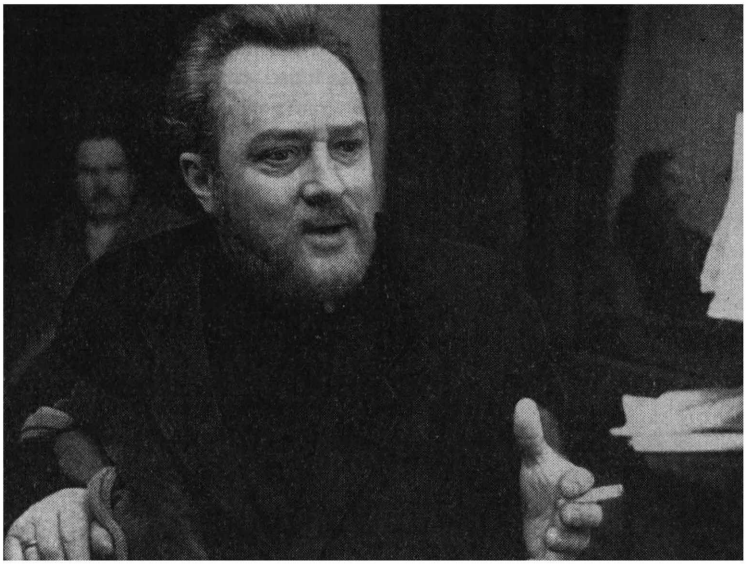
Борисов. Нет, не каждый. Думаю, что не каждый.

Товстоногов. Есть артисты способные, если так можно сказать, к модуляции, к переходу из одной тональности в другую. А есть столь же хорошие артисты, не способные на такую модуляцию, на необходимую при этом внутреннюю перестройку. Это, так сказать, общее правило. Но оно не исключает любых непредвиденностей. Вспомните Шарко, прекрасную актрису, которую почти не снимали. Но вот в картине «Долгие проводы» она прекрасно сыграла главную роль. Я не даю сейчас оценку фильму, обоснованно вызвавшему острую критику, но в нем у Шарко была — в чисто профессиональном отношении — хорошая актерская работа. И даже для нас она оказалась неожиданной, потому что мы всегда считали Шарко сугубо театральной актрисой. Но вот актриса нашла ход роли и — открылась!

А бывает (и очень часто!), что этого не случается. Я сталкивался с такими вещами, когда талантливые работники в одном виде искусства превращаются в ничто — в другом. Приведу один пример, по вполне понятным причинам не назвав фамилии персонажа. Один писатель, автор миниатюр, работая для эстрады, создавал прекрасные вещи. Многие из них вошли в классику жанра. Но вот писателя потянуло к крупным формам драматургии, он стал писать пьесы, и их немыслимо, невозможно читать... В этом виде искусства он не может работать.

Борисов. Он достиг предела некомпетентности.

Товстоногов. Гениальный Райкин, я не боюсь употребить этого слова, мне сам рассказывал, как ужасно он себя чувствовал в длительной роли. Если роль выходит за пределы двух-трех минут, она ему неинтересна



В. Стржельчик — Николай Бауман в спектакле «Третья стража»

и не нужна. В кино он страшно проигрывает, да и его эстрадное искусство с экрана не звучит, не воспринимается, как на сцене или по радио.

«ИК». Хочется задать такой вопрос актерам: все ли из того, что дает театр, вы берете с собой в кинематограф?

Копелян. Многое. А вот, что не берем... это трудно определить. Для этого надо тонко проследить процесс внутренней перестройки.

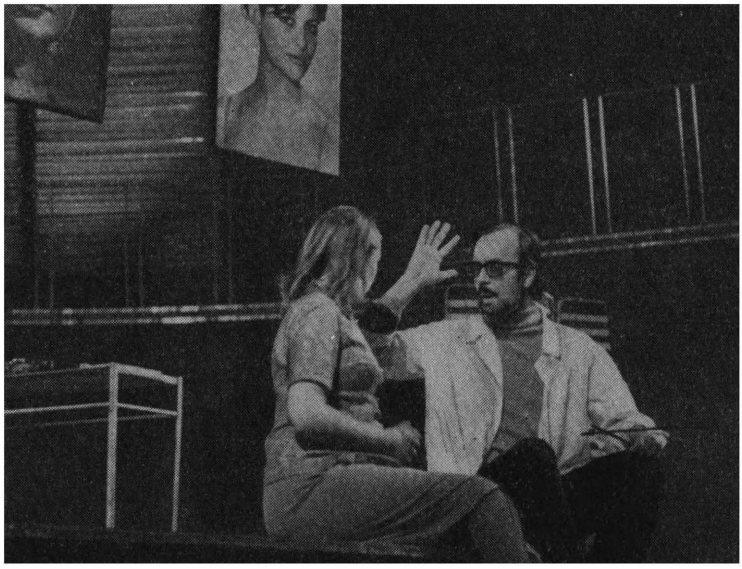
Товстоногов. Что же все-таки означает эта перестройка?

Копелян. Если в театре я знаю, что должен работать на полторы тысячи зрителей, и у меня происходит (может быть, я слишком часто употребляю этот термин) подсознательный, годами воспитанный процесс укрупнения целого ряда вещей, усиления, если хотите, даже можно сказать — нажим, форсирование в игре, то в кино все это уходит, исчезает абсолютно. Потому что здесь, при киносъемке у меня существуют совершенно другие ощущения. Скажем, если я разговариваю и это интимная сцена, то я знаю, что нет никакой необходимости форсировать звук и усиливать эмоциональность, что ли. Но все опять-таки диктуется условиями конкретного павильона... А бывают сцены, которые снимаются на натуре, с массовкой и здесь тоже не сразу поймешь, где и как нужно прибавлять эмоции... Совсем иной нажим, иное «forte» нежели в театре. И перестройка происходит по иным законам, как-то незаметно, интуитивно.

Лавров. Я очень люблю натурные съемки. Натура заставляет быть естественным, стремиться уподобиться ей в правде. Очень часто бывают съемки с привлечением каких-то людских фонов, связанные с людьми, по-настоящему работающими. И это тоже очень приучает к подлинности. Сохраняя в себе внутренний характер роли, которую ты играешь, ты должен быть таким же натуральным, естественным, как люди, рядом с которыми ты находишься.

Борисов. Я вспомнил сейчас характерный эпизод из своей практики. Снималась сцена у партизан — в деревне, в очень глухом месте. И партизан, в основном, играли местные жители. Когда на актеров надели костюмы, ватники, сапоги, и мы стали рядом

О. Борисов — Бурлаков в спектакле «Выпьем за Колумба!»



с крестьянами, на нас было смешно смотреть, потому что мы были «белыми воронами», ряженными. А надо было во что бы то ни стало влиться в эту массовку, где люди были настолько выразительными, колоритными, что вмонтироваться, вписаться в их среду было очень сложно... И тут, конечно, никакие театральные навыки нам помочь не могли.

«ИК». А где вам легче уходить от себя? Это тоже очень важный момент в создании образа: не только идти к себе, но и уходить от себя.

Борисов. В театре легче, в принципе.

Лавров. Что значит уходить от себя? Существует процесс внутреннего перевоплощения, когда ты пытаешься, не прибегая к резким внешним изменениям, создать образ человека, не подобного тебе самому. Существовать, действовать, думать иначе. Это и в кино и в театре, пожалуй, одинаково сложно. Когда же подразумевается лишь внешнее перевоплощение, требующее внешней характерности, тогда в театре это, конечно, легче. Потому что в кино постоянное ощущение крупного плана и близко смотрящих на тебя людей требует дополнительного творческого напряжения.

Товстоногов. Вообще говоря, это краешек очень сложной проблемы, потому что она связана с подсознанием, и ее очень трудно сформулировать.

Что такое бутафорский пистолет в театре, когда я вижу, что он деревянный, а реагирую на него как на настоящий — иначе грош цена моей жизни на сцене? И что такое подлинный револьвер, который может выстрелить?.. Совсем другие законы возбуждения актерского воображения в театре, нежели в кинематографе. Иное сценическое чувство правды.

«ИК». Что же все-таки интереснее в кинематографе — поиск на отдаленной дистанции по отношению к самому себе или на сокращенной дистанции?

Копелян. Конечно, на отдаленной, если я понимаю правильно ваш вопрос.

Товстоногов. Интересна всегда наибольшая возможность для скачка, возможность ощутить весь свой исполнительский диапазон, исследовать свои скрытые ресурсы.

Лавров. В театре актер выступает в очень разных, но уже привычных для зри-

Е. Копелян — Микич Катрянц в спектакле «Ханума» (слева Л. Макарова в роли Ханумы)

телей ролях. А когда он сыграет что-либо новое в кино, то вдруг производит ошеломляющее впечатление на всех вокруг. Я получаю письма от зрителей и порой вот такие. «На образах ваших героев,— пишет женщина,— я воспитывала сына. Как же вы посмели сыграть такого отъявленного негодяя (предположим, это был Пахульский в «Чайковском»)?..» Отдаленная дистанция? Означает ли это, что, по мнению зрительницы, я должен играть только положительных героев? Очевидно, кинематограф как искусство более открытое, массовое не допускает резких переходов в актерском амплуа. У меня есть стремление — и так сложилась моя экранная судьба — все время говорить людям что-то доброе, нужное. Пусть это придет к зрителям через борения, через преодоление трудностей, через какие-то мучения человека, которого я играю... Но это моя тема в кино. Так я ее ощущаю. И, по-видимому, то же самое чувствует зритель. Поэтому он и негодует, как только я начинаю резко отклоняться от своей темы. В этом — по сравнению с театром — существует новая для меня сложность.

«ИК». Это серьезный вопрос. Ведь речь, в конце концов, идет об образе человека, который складывается в сознании зрителей. Даже не о конкретной роли и не о некой сумме ролей, а об о б р а з е а к т е р а. О его личности, отождествляемой с киногероями.

Т о в с т о н о г о в. Такое отождествление опасно.

«ИК». Опасно, вы считаете?

Т о в с т о н о г о в. Это приводит в результате к штампу в творчестве в самом широком смысле: меня привыкли видеть положительным, зритель не желает принимать никаких отклонений, да я и сам стремлюсь прислушиваться к этому, отвечать его наказу и... перестаю быть ищущим художником. Нет, это не путь в искусстве! Художник, актер обязан с разных дистанций подходить к действительности, отображать ее разными способами, а не штампами, пусть самыми благопристойными. Это убивает природу актерского творчества.

«ИК». А как Олег Иванович думает об этом?

Б о р и с о в. Мне просто не приходилось сталкиваться в отличие от Лаврова с подоб-

К. Лавров — Нил в спектакле «Мещане» (в роли Татьяны — Э. Попова)

ными проблемами. Вот вчера шла по телевидению картина «На войне как на войне», где я играл положительного человека, солдата, прошедшего войну и честно отдавшего свою жизнь за товарищей. Благородный герой, честный, искренний, правдивый!.. А сегодня я еду на съемку «Гиперболоида инженера Гарина» играть Петра Петровича Гарина, циника, отъявленного негодяя. Что же, я должен отказаться от этой работы?

Копелян. Но у тебя не такое положение, как у Кирилла. У тебя нет за плечами Синцова в «Живых и мертвых», Башкирцева в «Укрощении огня» — ведь именно с этими героями отождествляют многие зрители фигуру Лаврова. В кино как нигде это сходится. И есть, очевидно, то, что можно, в конечном счете, принять как заказ зрителя. Он не к каждому актеру обращен...

«Искусство соединяется современным зрительным залом»

«ИК». Все участники нашей беседы говорили о том, что кино утончает изобразительные средства актера; создает особую мягкость, естественность актерской палитры. Все это так.

Но не связаны ли с воздействием кино, с его обратным влиянием на сценическое искусство ослабление характерных красок в театре, недостаточная подвижность во внешнем перевоплощении, играние самого себя, повторение самого себя, некоторая обесцвеченность театрального представления? Мы говорим это не о театре, в котором вы работаете, а об общем процессе, который характерен для театра сегодня. Возможно ли сейчас такое исполнение, какое (насколько можно судить по описаниям) было у Станиславского в роли Крутицкого? Куда делись такие актрисы, как Рыжова или Массалитинова? Куда пропали традиции актерского исполнения, которое целиком строилось на блеске внешней техники, как у актеров Мейерхольда? Не сказывается ли и здесь — в этом процессе нивелировки — влияние кинематографа?

Товстоногов. Мне кажется, что в театре очень многое зависит от жанрового подхода. Если бы вы посмотрели наш спектакль «Ханума», где существует стихия водевиля и использованы средства, как будто

бы утраченные, то вы увидели бы, что это живо. Здесь, в «Хануме» Копелян, который славится габеновской непроницаемостью, играет озорно и со всей той театральностью, яркой гротескностью красок, которые, повторяю, не исчезают из театра. Все зависит от сценической задачи! Разумеется, существует и совершенно иная театральная стилистика. Существует также — и это очень важно! — поправка на время, на изменение языка театра и кинематографа, скажем, все той же актерской техники. Я не знаю, как бы вы восприняли сейчас тот театр, о котором с благоговением полвека назад писали уважаемые историки и исследователи сцены. Да и в целом ряде очень известных кинематографических работ давних лет актерское исполнение кажется мне устаревшим и наивным. Бывает, заново просматривая фильм, выносишь странное впечатление, точно... точно от оперы, разыгрываемой днем, в натуральных интерьерах...

Копелян. Да, время очень корректирует восприятие.

Стржельчик. Однако это весьма спорный вопрос, что и отчего устаревает. Вот недавно я посмотрел картину Эйзенштейна «Александр Невский». Не специально. Просто ее показывали по телевидению, у меня было свободное время, и я посмотрел. Вы знаете, меня ничто не коробило в этой картине. Сделана она давно, лет тридцать назад. Меня не шокировали эти картонные мечи, этот ватный, сверкающий нафталином «лед» — кадры снимались летом. Конечно, постановочная техника тогда была значительно слабее, но... не режиссура, не мастерство! Да и актеры были — слава богу!

Копелян. Я дополню сказанное и своими наблюдениями. Когда ставили фильм «Время, вперед!», то готовясь к съемкам, мы насматривали много картин — и непосредственно интересующие нас, и те, что удавалось раздобыть заодно в Белых Столбах. Так вот, я посмотрел подряд две картины. Художественный фильм «Судьба солдата в Америке». Помнится, когда-то я был восхищен им, а тут вдруг почувствовал стыд за себя. Какой-то наивный, сентиментальный сюжет, все наигрывают, невозможно было смотреть. А потом показали фильм, также сделанный в тридцатых годах,— «Комсомол — шеф электрификации». Документальный фильм, который произвел ошеломляющее впечатление именно потому, что он документальный! В нем была такая правдивость и такая достоверность лиц, обликов, эмоций, всей обстановки — до мельчайших штрихов! Смотрел — и воочию возвращался на много лет назад, вспоминал, сопоставлял с тем, какие люди теперь появились. Вот это — живое и настоящее — убивает устаревший и, как оказывается порой, бутафорский кинематограф напрочь!

Время диктует и актерам и художникам свои существенные поправки. Мне кажется, что за период войны, после многих пережитых событий люди перестали так непосредственно и просто раскрываться, научились иначе выражать свои чувства. Это не значит, что этих чувств нет. Но вместе с войной, пожалуй, ушли открытые чувства. Поэтому и рождаются сейчас актеры, которые скупыми, внешне неприметными средствами добиваются бо́льших результатов.

Конечно, и на сцене играют теперь совсем по-другому. По-иному понимается сейчас театральность. Если воскресить на сцене Ермолову, Юрьева (я не говорю здесь о тех, кто ближе по времени к нам)... все ли в их искусстве было бы сейчас безоговорочно принято? Для своего времени Ермолова — это гениальная актриса, но время-то ушло...

«ИК». Значит театральное искусство — в отличие от литературы — умирает?

Копелян. Оно не умирает, оно развивается.

«ИК». Но ценности, которые были созданы в свое время в литературе, музыке, не умирают. Ведь никто не пишет сейчас, как Тургенев, однако это не значит, что тургеневская проза плоха. В чем же проблема?

Товстоногов. Сценическое искусство как процесс соединяется с современным зрительным залом. Он выносит решения, дает ответы на все ваши вопросы.

Театральный вечер

«Если б мог тебя спросить я...»

Голос Товстоногова звучит в темном зрительном зале театра. На сцене в замедленно-плавном, церемонном, томительном ритме пантомимы движутся фигуры, словно сошедшие с полотен Пиросмани. Непроницаемо молчаливые. Величественные. И бесконечно комичные. Плывут на руках подносы с яствами, бурдюки с вином. Это «Ханума». И голос режиссера, хрипловатый, томный и чуть насмешливый, слышится в репродукторах:

Если бы мог тебя спросить я:
«Ты когда ко мне придешь?»
Только я глаза закрою
Предо мною ты встаешь.
Только я глаза закрою
Над ресницами плывешь...

Идет спектакль «Ханума». Владислав Стржельчик, еще совсем недавно с увлечением рассуждавший о перипетиях киносъемок, о новых ролях в кино, изображает теперь старого князя, пьяницу и ловеласа, лицедействует под хохот зрительного зала, с наслаждением «купаясь» в стихии озорного водевиля.

Рядом с ним Копелян, богатый авлабарский купец, в сапожках и с дубинкой, словно сошедший на сцену с вывески на какой-нибудь тифлисской лавке прошлого века — надутый, надменный, уморительный.

Наши собеседники, актеры БДТ, вернулись на круги своя, они снова в лоне театра. И теперь уже из зрительного зала заново вспоминаешь и оцениваешь слова, сказанные ими в беседе.

...Что же все-таки дал всем нам этот разговор — разговор о сближении выразительных средств экрана и сцены, разговор о разных методах актерской игры, о сходстве и колоссальных разрывах между кино и театром, о всех этих чисто профессиональных творческих вопросах?

Конечно, проблемы, затронутые в нашей беседе, останутся... проблемами. Но разве не важно то, что очень талантливые и разные художники, собравшись вместе, высказались о том, что волнует их, представляется им значительным, серьезным в творчестве на экране и на сцене?

...Я дочитываю конец стенограммы:

Товстоногов. Мне кажется, что эта встреча приятна и важна для всех нас хотя бы уже потому, что она побуждает каждого что-то осмыслить в большой, по-настоящему серьезной проблеме. И если наша беседа будет к тому же интересна и читателю, то это будет вдвойне хорошо.

Но даже если бы этот разговор не стенографировался и не предназначался для публикации (представим себе, что у нас была просто беседа с интересными собеседниками), то и это оправдало бы себя, потому что все мы заставили себя на мгновение остановиться, осмотреться, задаться вопросом «что же мы делаем?» и попытаться что-то понять в своем творчестве, что-то сформулировать. А ведь мы очень редко останавливаемся для того, чтобы вот так, ретроспективно, осмыслить свою работу. Вот почему, по крайней мере для меня, это была очень интересная беседа.

«ИК». Разрешите задать последний вопрос участникам встречи. Как нам точнее определить характер или, быть может, результат состоявшейся беседы? Что это: дискуссия, объявшая определенный круг тем? Разговор, который свёлся к четким и единым выводам? Или — свободный диспут по широкому кругу вопросов, вовсе и не предполагающий каких бы то ни было итогов?

Товстоногов. Я думаю — это разведка наших творческих проблем. Ведь к уяснению, осмыслению многих из них мы еще только подступаем.

Стржельчик. Да, по-моему, это правильное определение: разведка мыслью, словом.

Копелян. ...И опытом.

Фото В. Тимофеева

Как вам живется, как работается, друзья?

В предыдущем номере «Искусства кино» актриса Елена Соловей, заключая свое размышление об актерских судьбах, особенностях актерской профессии, предлагала ввести в журнале «Клуб молодых». «Молодым необходима дискуссионная трибуна,— писала она,— и, может быть, журналу «Искусство кино» стоило бы открыть на своих страницах «Клуб молодых», где мы могли бы свободно и откровенно делиться своими мыслями друг с другом и с нашими товарищами. Такие заочные встречи позволили бы время от времени подниматься над сутолокой наших рабочих будней, осмыслить пусть скромный пока собственный опыт, понять и определить степень и характер нашего участия в общем деле».

Предложение это показалось нам разумным и интересным. И вот — первые выступления в нашем «Клубе». Н. Аринбасарова и Н. Олялин продолжают разговор, начатый Еленой Соловей,— разговор о творчестве молодых актеров, о своей позиции в искусстве, об особенностях постижения художественного образа.

Как вы рассматриваете свой собственный кинематографический опыт? В чем видите смысл актерского искусства? К чему стремитесь, о чем мечтаете? Какой представляется вам современная исполнительская манера — существует ли некий общий «современный стиль» или вы наблюдаете разнообразие и широту проявлений творческой индивидуальности? Как вы оцениваете характер взаимоотношений режиссера и актера?

С этими и многими другими вопросами к молодым актерам обратились корреспонденты А. Иванов и Р. Черненко.

Преодолеть разобщенность

Наталья Аринбасарова

В жизни я ужасно упряма. Во время съемок это качество моего характера проявилось еще резче. Поначалу я еще ничего не знала о том, как снимается фильм, но сразу же начала спорить с режиссером.

Теперь многие тогдашние «претензии», которые я предъявляла режиссеру, кажутся мне смешными. Но в принципе я за творческую дискуссию между актером и режиссером. Она помогает найти «образ», делает актера и режиссера подлинными соавторами роли в фильме.

Конечно, такая дискуссия будет плодотворной только в том случае, если разговор будет идти на равных, если в отношениях между режиссером и актером есть настоящее человеческое и творческое доверие. Вот об этом мне и хотелось бы поговорить сегодня, ибо эти взаимоотношения во многом определяют художественный успех фильма, влияют на судьбу молодых актеров в кино.

Существует мнение, что с годами актерский стиль в кинематографе меняется и что между актерской манерой тридцатых и шестидесятых годов лежит «дистанция огромного размера». На мой взгляд, это неверно.

Я актриса, а не киновед, мне трудно теоретизировать, но все-таки я попытаюсь объяснить свою позицию. Безусловно, существуют различия в манере разговаривать, одеваться, двигаться... Но различия эти чисто внешние, да и зачастую они обусловливаются лишь изменившейся техникой съемки. А проблема стиля — это, разумеется, проблема актерской школы!

А школа у нас одна — система К. С. Станиславского. Другое дело, насколько творчески те или иные актеры и режиссеры используют учение этого величайшего театрального педагога в своей работе. И вот тут-то возни-

«Первый учитель». Алтынай — Н. Аринбасарова

кает столько проблем, что прямо глаза разбегаются, не знаю даже, с чего и начать.

Тут и способ подготовки актеров, и возможности их профессионального роста, и условия работы съемочного коллектива, и, наконец, проблема занятости, использования актеров.

Так или иначе все это связано с «проблемой стиля». Впрочем, на мой взгляд, эта проблема становится проблемой в том случае, когда на съемочной площадке встречаются *случайно* собранные режиссером актеры, которые не являются единомышленниками в искусстве.

Почему так получается? Не знаю. В этом случае виноват, наверное, режиссер, который отбирал актеров по внешним признакам, по сыгранным ими ранее ролям. А ведь в биографии каждого из актеров есть роли главные, а есть проходные, случайные. Мой кинематографический опыт не очень велик, но и на моем счету есть такие экранные работы, от которых я с удовольствием отказалась бы. Но что делать! Кино не театр, где актер имеет возможность совершенствовать роль от спектакля к спектаклю. В кино остаются и твои ошибки и твои удачи. Ошибок, к сожалению, бывает больше, но исправить их уже невозможно.

Так вот, на мой взгляд, режиссер, приглашая актеров в свой фильм, очень часто исходит не из их возможностей, а из тех сыгран-

«Песнь о Маншук». Маншук — Н. Аринбасарова

ных ролей, которые благодаря стечению обстоятельств становятся вечным «проклятием» актера, надолго определяют его амплуа, сковывающее творческую индивидуальность.

Это моя актерская точка зрения. А если я стану на точку зрения режиссера? Итак, я режиссер! У меня есть сценарий и свои наметки по будущим исполнителям ролей. Но из чего складываются эти наметки? Опять же из впечатлений от фильмов, которые ты видел раньше. Ведь актеров кино режиссеры знают только по экрану. Правда, у нас есть свой театр-студия, но за полтора года работы в нем я не сыграла на сцене ни одной роли! Конечно, можно постараться и, переубедив режиссера (а заодно и художественный совет студии), получить роль, о которой мечтаешь. Но не дай бог сыграть ее неудачно, второй такой возможности уже не представится. А если сыграешь хорошо, то тебе грозит опасность получать аналогичные роли во всех последующих постановках. Короче говоря, у нас, киноактеров, почти нет возможностей для творческого эксперимента. Поэтому мы и завидуем нашим театральным коллегам, которые все же чаще могут попробовать себя в самых различных ролях и жанрах.

Постоянные партнеры, постоянный творческий коллектив помогают духовному и профессиональному становлению актера. Недаром в своих мемуарах театральные актеры всегда с благодарностью вспоминают мастерство и профессионализм старших коллег, которые советом или делом помогали неопытным новичкам.

Конечно, в нашем кино тоже существуют постоянные съемочные содружества, но в них, как правило, входят режиссеры, операторы, художники. Актеры же чаще всего остаются в стороне. Поэтому многие актерские планы остаются лишь планами. Ими не с кем поделиться, ими мало кто интересуется.

Проблема же стиля — это во многом проблема творческого коллектива.

В театре труппа формируется постепенно, под руководством главного режиссера. Постепенно подбирается репертуар, вырисовывается творческое лицо театра, вырабатывается единый стиль.

В кинематографе иначе. Сроки поджимают, все спешат, у всех полно забот. Зачастую актер даже не знает об окончательных результатах — отснялся в своих эпизодах и все. Не потому ли многие молодые актеры привы-

кают с беспечностью относиться к своей работе, безразличны к художественному итогу фильма, всеядны в выборе ролей.

Когда я снималась в фильме «Первый учитель», то мне казалось совершенно закономерным, что режиссер А. Кончаловский и оператор Г. Рерберг на съемочной площадке едины во всем: никаких разногласий, споров, все обговаривалось и решалось, вероятно, в предсъемочный период. Но вот мой кинематографический стаж увеличился, и теперь я вижу, что поведение Кончаловского и Рерберга скорее исключение, нежели правило. Есть операторы, которые из «профессиональных» соображений не только актеров, но и режиссера к камере не допускают. Как режиссер такое терпит? Не знаю. Я бы не стерпела, а впрочем, что можно сделать, если они едва знакомы, если порою создается впечатление, что у них явная психологическая несовместимость. Какое уж тут творчество!

А бывает и так: накануне режиссер обговорит с актерами все детали предстоящей съемки, а утром приходишь на площадку — боже ты мой, все не так! Оказывается, у оператора свои соображения по поводу данного эпизода, свой план съемки, на котором он настаивает. Как известно, «когда в товарищах согласья нет, их дело не пойдет на лад».

Что мне еще кажется важным в профессии актера?

Умение войти в образ. Тут, наверное, все очень индивидуально. Некоторые актеры все заранее по полочкам раскладывают, взвешивают, а потом смотришь их на экране: вроде бы все правильно, и интонации нужные, и жесты точные, а живого человека нет! Холодная рассудочная умозрительность творчеству противопоказана.

А у Кончаловского был другой метод, он учил меня актерской технике, учил не формально, старался объяснить, почему тот или иной прием органичен в каждом конкретном случае для данного характера.

О каких ролях я мечтаю? Для меня самое интересное — работа над таким образом, который дает цельное, глубокое представление о человеке, со всеми его переживаниями, ошибками, победами.

Почему, мне кажется, получилась Алтынай в «Первом учителе? Потому что я стремилась играть не экзотику, старалась показать не какую-то одну, пусть превалирующую сторону натуры, а пыталась создать многогранный человеческий характер.

Полнота характера, полнота жизни — это главное на экране. Этим он завоевывает сердца зрителей.

«У озера». Катя Олзоева — Н. Аринбасарова

Моя профессия — актер

Николай Олялин

Мой семилетний сын Вовка, увидев меня в фильме «Обратной дороги нет», долго крепился, а потом сказал: «Папа никогда не вернется. Он умер». А обняв меня — живого и здорового,— возможно, впервые понял, что такое профессия актера.

Мне кажется, что актер должен вызывать у зрителя — все равно маленького или большого — безграничную веру в то, что происходит на экране. Не берусь объяснить, как это достигается — в этом наша профессия. Как в музыке. Разве знаешь ты, слушатель, какой струны коснется музыкант? Но что-то замерло, напряглось... И выплеснулась мелодия. А чистота, глубина ее — от таланта и мастерства исполнителя. Так и у нас. Условный персонаж волшебной силой актерского искусства обретает реальность, становится близким зрителю.

Когда-то К. С. Станиславский говорил, что работа актера могла бы уместиться в формуле: «Увидел — оценил — отреагировал». В этой способности увидеть и оценить роль по-своему, в своем цвете, своем тоне, и выражается актерская личность.

Я из театра пришел в кинематограф. И остался в нем. Хотя поначалу многое мне не нравилось, может быть, потому, что в театре молодой актер чувствует себя словно в обжитом и привычном доме, а на киностудии он как бы гость.

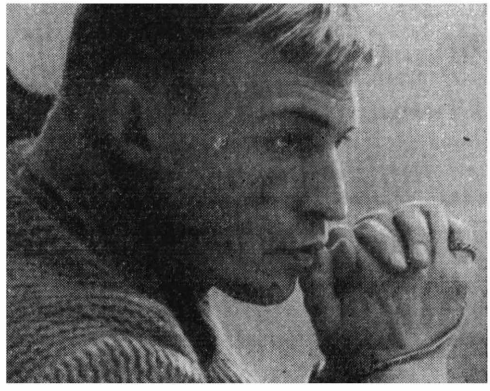
Постепенно постигал я особенности работы в кинематографе. Так, например, я понял, что в кино следует приходить уже сформировавшимся, то есть со своей личной темой, своим взглядом на мир. И не просто приходить, а и утверждать, отстаивать свои позиции. Иначе легко стать всего лишь «дополнением» к готовой схеме. Со мной такое бывало. А потом долго коришь себя за слабость, за неудачу.

Вот пример. Леонид Зорин написал, на мой взгляд, прекрасный сценарий «Секундомер». О человеке, который подводит итоги где-то в тридцать лет. Он известный футболист. Но секундомер отсчитывает уже последние секунды спортивной карьеры. Одна жизнь кончилась — надо начинать другую. Речь идет именно о жизни, а не о службе, не о месте работы. Сегодня еще сильный, он беспомощен, растерян перед днем завтрашним. Картина замышлялась как драматическая исповедь героя. И именно этим — глубоким внутренним содержанием образа, психологической сложностью характера — был интересен герой сценария.

Потом фильм снимали, монтировали... И готовая лента получилась совсем другой: без того самого драматического нерва, который пронизывал сценарий, определял его звучание. Получилась поверхностной, фальшиво оптимистичной. Жил человек спортом. Пришла пора, ушел из него. Сделать это было легко — рядом горячо любимая девушка и почти готовое местечко тренера. И не было боли. Все просто и ординарно. Как в десятках фильмов о спорте до и после него.

Я не верю в чудеса на съемочной площадке. И если герой не задан в сценарии, не обнаруживает себя в поступках, в фильме ему не ожить. В «Секундомере» произошло обрат-

«Секундомер». Лавров — Н. Олялин



«Освобождение». Цветаев — Н. Олялин

ное. Я защищаю своего героя, потому что в сценарии это был человек интересный, значительный, а воплощение обеднило неординарный замысел.

После этой картины не только надолго осталась горечь. Случай этот подтвердил для меня еще и необходимость бескомпромиссного отношения к работе, когда ты должен уметь и заявить свое авторское «я» и донести это свое понимание, толкование образа до зрителя, не отступая на более легкие и удобные дорожки.

Сейчас от кинематографа, как никогда, ждут не просто развлечения. Человек идет смотреть фильм, чтобы открыть для себя что-то новое, чтобы вместе с авторами разобраться в непростых жизненных вопросах. Он хочет увидеть на экране правду. И актер не смеет обмануть его.

Меня привлекают в жизни характеры сильные, значительные, такие, которые способны противостоять бедам и трудностям, проявляют стойкость и выдержку перед лицом самых сложных испытаний. Не сделают шага назад, не сдадут своих позиций.

Вот почему я с благодарностью вспоминаю своего Цветаева в «Освобождении». Фильм рассказывал о судьбах миллионов наших солдат. И Цветаев, будучи одним из них, воплощал волю, чувства, мысли советского воина. Образ как бы обобщал все лучшее, определяющее советский характер. Характер человека, который вступил в непримиримый бой с врагом его Отечества и не только своей грудью защищал Родину, но и вел в атаку сотни солдат, собственным примером вдохновлял на героический подвиг.

«Бег». Крапилин — Н. Олялин

Мне Цветаев особенно дорог слитностью его личной судьбы с судьбой общечеловеческой, общенародной. Но я не пытался создать некую абстрактную монументальную фигуру. Нет, я старался показать именно живого человека с его страстями и чувствами, показать, как он может яростно ненавидеть и как может нежно, преданно любить. И в то же время я стремился к образу масштабному, олицетворяющему силу и непобедимость нашего народа.

Был в моей творческой биографии еще один фильм о войне — телевизионный — «Обратной дороги нет». И снова был солдат. Топорков. Солдат, который погибал. Но не от вражеской пули, а от инфаркта. Потому что сердце свое отдавал людям. Смысл жизни и смерти этого человека в словах: «...Я хочу, чтобы вы все остались живы».

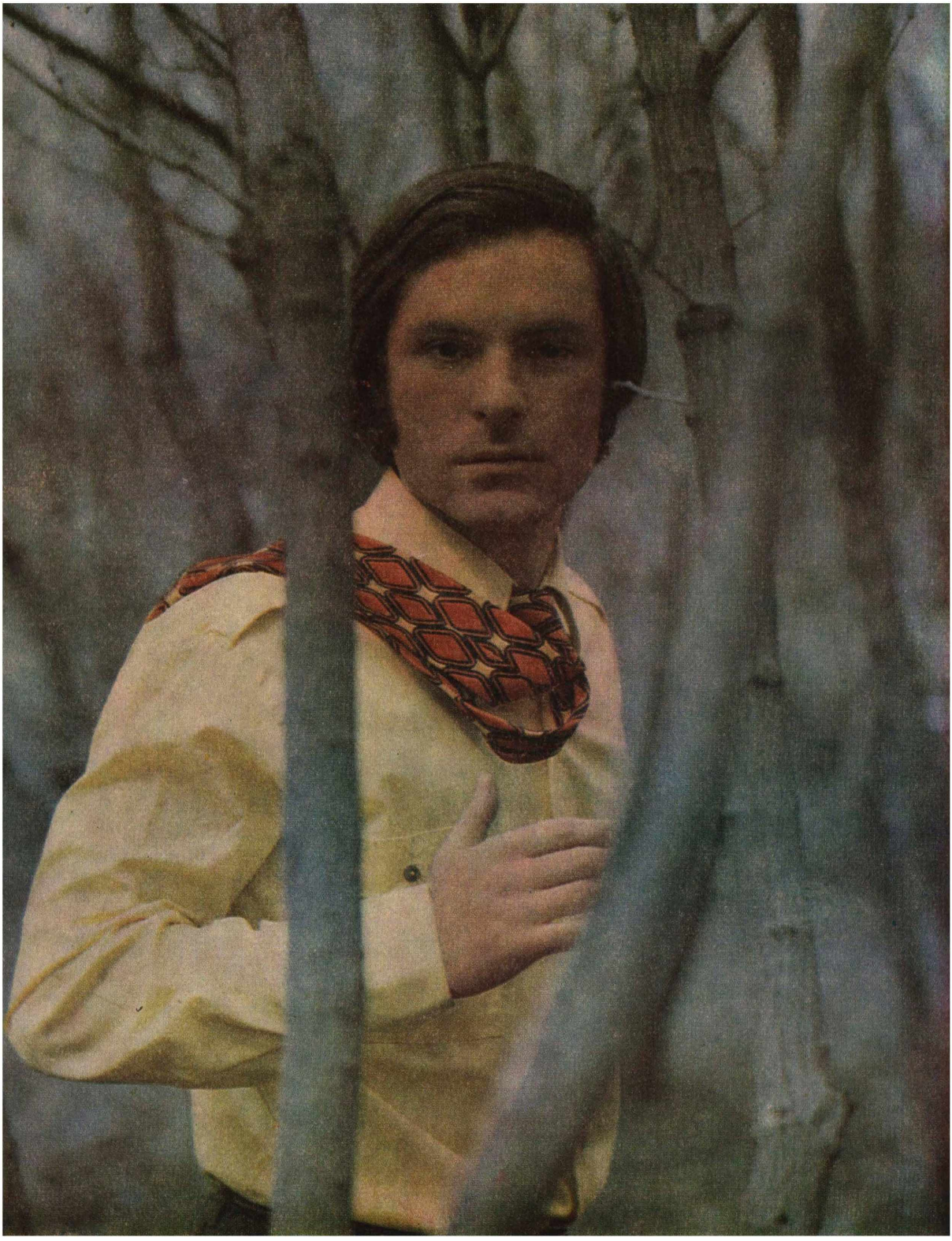
Сценарий картины привлек меня своей глубокой человечностью. И, видимо, то доброе, человеческое, что я пытался раскрыть в своем герое, отозвалось в зрителях. Я получил письмо жены и дочери однофамильца моего героя, тоже погибшего на войне. С надеждой спрашивали они — не о близком ли им человеке рассказывается с экрана, ведь он был именно таким, каким показан в фильме.

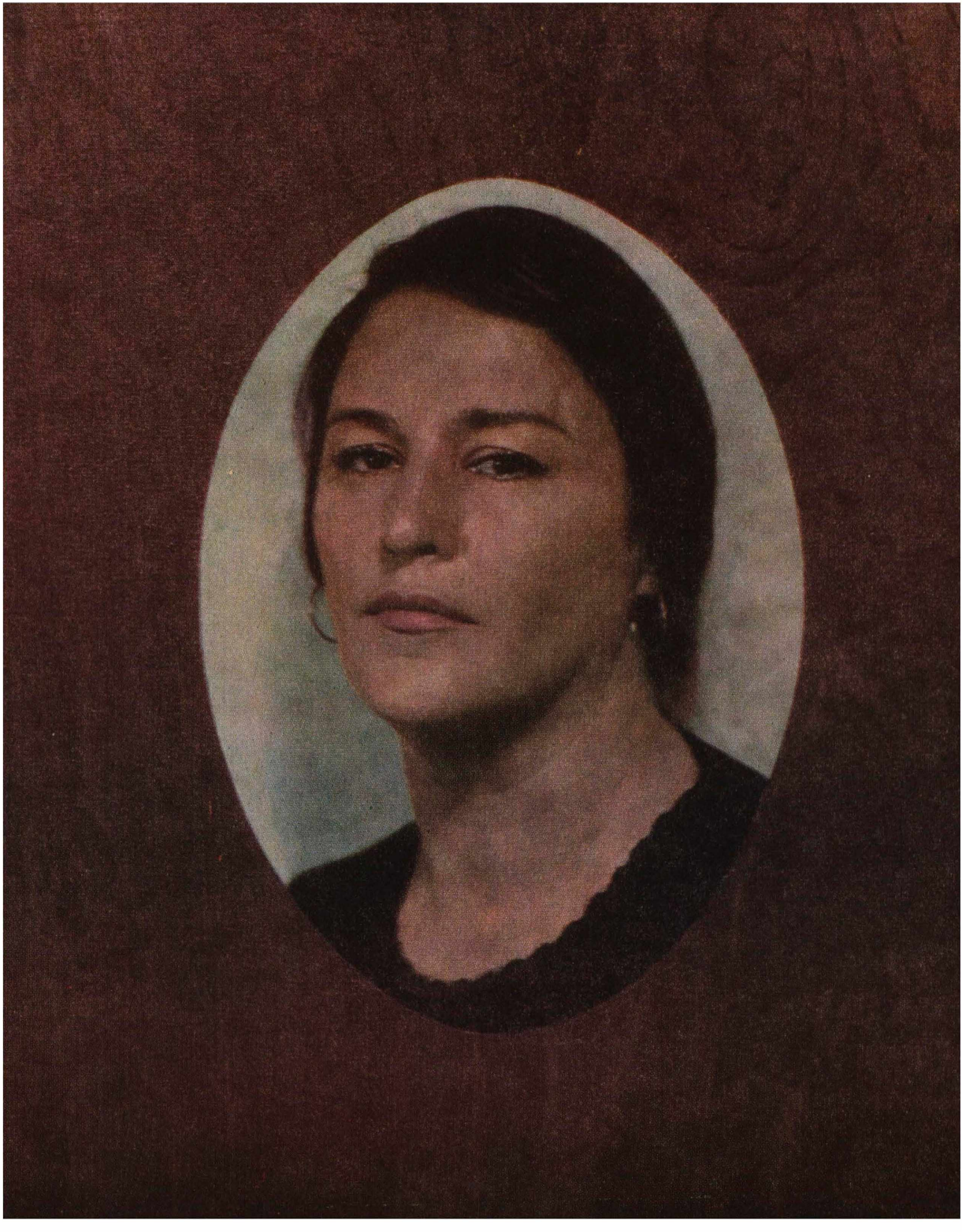
Автор одной из кинорецензий писал, что Топорков повторяет Цветаева. С этим согласиться я не могу. Хотя бы потому, что действуют эти герои в совсем разных обстоятельствах. А если их роднит человеческая сила, то на войне было много сильных людей. И горе у них было общим. И общие черты национального характера — тоже.

Я говорю об этом не для того, чтобы отвести от себя упреки в самоповторении. Самоповторение — это трагедия для актера, потому что пристрастие к штампу вытесняет творчество. Но сам актер не всегда способен это заметить, и здесь, по-моему, на помощь должна прийти режиссура. Режиссер в первую очередь должен оберегать актера от самоповторов, выводить его на новые пути, открывать в актере новые возможности. Только совместные поиски, взаимопонимание в труде, полная самоотдача того или другого приводят к удаче, к созданиям глубоким и полноценным. Примером такого идеального содружества в моей собственной судьбе была работа над ролью Крапилина в фильме «Бег» с режиссерами А. Аловым и В. Наумовым. Режиссура здесь была очень активна в своем стремлении обнаружить новые стороны, новые грани моих актерских возможностей и привести их в соответствие со своим художественным замыслом образа. К сожалению, в кинематографической практике сталкиваешься чаще с явлениями обратного порядка: эксплуатируется однажды найденное актером, уже отработанное им. Режиссер и не пытается угадать нечто новое в творческой натуре актера: ведь он как раз ориентируется на то, что б ы л о, вышло, получилось в предыдущей работе — на готовый образец.

В театре я играл роли не только драматические, преуспевал как будто и в комедии. А в кино у меня появилось «амплуа» — солдат. Приглашают сниматься не актера Олялина, а «героя с мужественным лицом».

Правда, сейчас режиссер Н. Рашеев предложил мне острохарактерную комедийную роль в своем новом фильме «Театр одного актера». Может быть, эта роль станет поворотной в моей творческой биографии? Я сыграл в кино уже немало ролей, но ощущаю в себе огромный запас неизрасходованной творческой энергии. Хочется идти дальше.





На новом повороте

О фильме «Возвращение Василия Бортникова» и его месте в развитии советской кинематографии

А. Караганов

Работая над историко-биографическими фильмами, Пудовкин снова и снова возвращается своей мыслью к проблемам и темам современности. Тут не было раздвоенности, приспособления к «социальному заказу»: каждая новая тема, даже если она поначалу и вызывала внутреннее противодействие, в ходе работы увлекала Пудовкина, становилась творческим «самовыражением» режиссера. Но при всех увлечениях, при всей вдохновенности работы над образами Минина и Пожарского, Суворова, Нахимова и Жуковского Пудовкин не перестает думать о современной теме, о вопросах, какие встают перед кинематографом, когда он обращается к характерам людей, занятых социалистическим созиданием.

В фильме «Возвращение Василия Бортникова» проблемы воплощения современной темы, характера современника стали главным содержанием режиссерского творчества Пудовкина.

Многими своими особенностями эстетика и стиль фильма связаны с активным интересом и вдумчивым изучением системы Станиславского, которому Пудовкин, начиная с середины 30-х годов, отдавал много времени и внимания.

Естественно, что не только интерес к проблемам раскрытия характера по методу Станиславского формировал эстетику нового фильма Пудовкина. Во второй половине 40-х годов Пудовкин много пишет о переменах, какие произошли в людях под влиянием второй мировой войны. Война — к этой мысли он возвращается многократно — наполнила мир новыми фактами величайшего значения, и эти факты вторгаются в круг интересов людей, в том числе и тех, которые раньше не думали ни о чем выходившем за пределы семьи и ближайшего окружения. Кино обязано исследовать и показать взаимозависимость, взаимодействие таких фактов. В этой связи Пудовкин снова возвращается к своим давним мыслям о значении открытий немого кино для всей культуры кинематографа, для его дальнейшего развития, для повышения силы его духовного и эмоционального воздействия на зрителя.

«Забвение многого из того, что было когда-то найдено в специфическом языке немого кинематографа,— пишет Пудовкин в письме Полю Рота,— замена во многих случаях словесным рассказом того, что можно и нужно непосредственно показать на экране, создало и создает много препятствий к росту и развитию киноискусства и к максимальному использованию огромных ресурсов, еще далеко не использованных в области кино» *.

С такими убеждениями и приступил Пудовкин к работе над фильмом «Возвращение Василия Бортникова».

В своих режиссерских устремлениях он нашел понимание и поддержку авторов сценария. Готовя экранизацию «Жатвы», Г. Николаева и Е. Габрилович создали произведе-

Глава из книги «Всеволод Пудовкин».

* В. Пудовкин. Избранные статьи. М., «Искусство», 1955, стр. 293.

ние, во многом отличное от романа. Начать с того, что события сценария относятся не к 1946—1947 годам, как в романе, а к 1950—1951 годам. Такое изменение времени действия повлекло за собой существенные «поправки» к изображаемым характерам действующих лиц и обстоятельствам их жизни.

В работе с Г. Николаевой опытнейший писатель кинематографа Е. Габрилович вынужден был настаивать на исключении таких персонажей, как Алеша, Валя, и некоторых других. Сокращались сюжетные мотивы, в том числе и очень важные для романа, но никак не вмещавшиеся в сценарий. Однако все сокращения производились таким образом, чтобы не вгонять роман и изображаемую в нем жизнь в рамки канонической драмы: предполагалось и в фильме сохранить романную широту повествования.

«Сценарий,— писал в те дни Габрилович,— есть своеобразное соединение повести и пьесы. От пьесы в нем драматургическая структура, диалог, рассчитанный на произнесение актером, подчиненность общим законам драматургии. От прозы — свободное движение во времени и пространстве, переходы от драматических сцен к кинематографическому повествованию и т. д.»*.

Соединяя художественные возможности драмы и прозы, авторы сценария стремились сохранить во всей их остроте нравственные конфликты романа. Творческим усилиям в этом направлении способствовала памятная всем статья «Правды» «Преодолеть отставание драматургии» (1952), резко критикующая «теорию» бесконфликтности.

Пудовкин в полной мере оценил «конфликтность» сценария. Он писал тогда:

«Совершенно так же, как в свое время в первой моей картине о революционном рабочем движении — «Мать», где центром фильма для меня оказалась глубокая драма матери и сына-революционера, так и здесь меня увлекли душевные потрясения, в которых с особой яркостью раскрываются характеры, внутренние силы, возможности людей» **.

Режиссерски разрабатывая сценарий, Пудовкин с особым вниманием выделяет в нем все, что касается драмы главных героев, их глубоких переживаний. Он понимал при этом, что появление считавшегося погибшим Василия, вынужденный уход Степана из дома Бортниковых, трудное сближение Авдотьи с Василием — все эти коллизии таили в себе опасность ухода в мелодраму, отрыва кинематографического действия от времени, изоляции героев от среды. Но сознавая эту опасность, Пудовкин, по собственному его признанию, не мог сдерживать себя в показе личной драмы; он хотел, чтобы на экране возникла та сверхвысокая температура, при которой только и испытываются по-настоящему характеры.

«В каждой даже маленькой сцене,— записывает Пудовкин в рабочем экземпляре сценария,— искать столкновения сильных характеров, желания каждого добиваться своего.

Всегда открытая (а не исподволь, с заданной мыслью) борьба, иногда возникающая и угасающая в очень короткое время. Искать и беречь каждую вспышку страстной воли у каждого (в соответствии с его характером). Всегда искать ее во встречах персонажей. В монологах и в крупных планах, когда человек молчит, собирается говорить или слушает, эта вспышка тоже должна быть.

Больше всего избегать «объективной» информации о сюжетном ходе или о чьем-либо поступке, скрашенной бытовой «правдивостью»*.

И он искал у действующих лиц такие вспышки страстей, такие моменты напряжения, которые позволяли бы выявить все сокровенное в человеке — в преодолении внешних препятствий или в борьбе с самим собой.

Обосновывая такой способ изображения действующих лиц — под высоким давлением охвативших их страстей и драматических переживаний,— Пудовкин оговаривается, что он не исключает и иной порядок работы над фильмом — показ жизни в ее обычных фор-

* «Искусство кино», 1952, № 9.
** В. Пудовкин. Избранные статьи, стр. 356.

* В. Пудовкин. Избранные статьи, стр. 357.

«Возвращение Василия Бортникова». Василий — С. Лукьянов, Степан — Н. Тимофеев

мах, в сдержанных проявлениях человеческих чувств. Но в данном случае, полагал он, этот иной порядок не подходил. В данном случае он считал для себя возможным и необходимым доходить до черты, за которой начинается опасность «пережать», не перешагивая, разумеется, этой черты. Что же касается опасностей ухода в мелодраму и отрыва от времени, то Пудовкин боролся с ними тем, что полнее включал жизнь колхоза в личную драму героев. «...Жизнь колхоза,— писал он,— была для меня не фоном, не отдельным объектом показа, а действенным участником в разрешении личной драмы героев»*.

Все эти режиссерские соображения и замыслы получают практическое развитие уже в первых сценах фильма.

...Мокрая земля. Лужи. Вдали по мосту прогромыхал поезд. В сумеречной полутьме идет обросший, в военной шинели, с чемоданом в руке и рюкзаком за плечами Василий (С. Лукьянов). Снова и снова возникает он на экране идущим — чтобы тут же выйти из кадра. Уже в этом тягостно-назойливом «растягивании» его приближения к дому рождается смутное ощущение неблагополучия: нет, не на крыльях любви, подгоняемый многолетней военной тоской по жене, летит Василий к родному дому. Он идет трудно: после многих лет неизвестности — в неизвестность.

* В. Пудовкин. Избранные статьи, стр. 359.

Обо всем этом пока не сказано ни слова. Но все это уже успел сказать экран. Экран у Пудовкина снова заговорил кинематографически, без театральных подпорок, облегчающих общение со зрителем, какие не раз возникали в исторических фильмах. Заговорил «визуально», монтажными образами, выразительность и емкость которых может сравниться с лучшими достижениями немого кино. Но это не повторение пройденного. Это высокая кинематографическая культура психологического фильма, не чурающегося монтажа коротких кусков, но знающего, что такое долгие планы, фильма, который не поклоняется очередной находке, чтобы остановиться, упиваясь найденным, почитая найденное за всеобщую и всегдашнюю истину, а свободно и непринужденно соединяет разные планы и ракурсы, синхронность изображения и звука с асинхронностью, эссенции метафор с подробной повествовательностью...

В творчестве Пудовкина побеждает по частям открывавшийся кинематограф, который не признает метафизических правил, продиктованных увлечениями. Этот кинематограф насквозь диалектичен. Он раскован и свободен. Он действует применительно к обстоятельствам, не становясь бесхребетным приспособленцем-эклектиком: ищет облик и суть явлений в их реальных взаимосвязях, чтобы показать происходящее таким способом, какой лучше всего для этого подходит.

В первых сценах фильма Василий идет по земле, которая днем очень красива. Сейчас она скрывается в полутьме и видно только, что она мокрая, какая-то неуютная. А идет Василий долго, слишком долго для простого обозначения сюжетного момента. Тут все соединилось в создании чувства беспокойства — «психологический пейзаж», облик человека, ритм и монтаж его движения.

Тягостное чувство тревожного ожидания, созданное чисто «визуальными» средствами, «разрешается» драмой: Авдотья (Н. Медведева) встречает мужа не радостью, а слезами. Считая Василия погибшим (гибель его, помимо письменных сообщений, подтвердили и годы отсутствия уже после того, как кончилась война), Авдотья стала женой Степана (Н. Тимофеев). И вот они встретились — трое.

В момент встречи все предвещало «классическую драму». Вот-вот взорвется ревнующая, обиженная, оскорбленная мужская сила. Дело может дойти до драки, до кровопролития. Василий, это сразу видно, мужик горячий, неукротимый в обиде и гневе. Уже сжимается — на крупном плане — его кулак. Но как контрудар, как сильный противовес ожидаемому ходу событий возникает на экране еще один крупный план — лицо Степана с недавним шрамом.

Война вызвала драму трех хороших людей, поставленных теперь в непереносимо трудное положение; она бросила Василия в долгое госпитальное забытье, наградила Авдотью похоронкой, привела Степана в дом овдовевшей Авдотьи. И эта же война мешает «классическому» ходу драмы. Шрам на лице Степана — знак прямого участия в кровавых ее битвах — действует на Василия сильнее всяких успокаивающих и взывающих к разуму слов: нет, солдат не поднимет руку на такого же, как и он, солдата, с которым вместе — пусть на разных участках фронта — бросались в атаки, глядели в страшные глаза смерти, вместе копили с лета 1941-го ненависть, стойкость, бесстрашие и умение, чтобы весной 1945-го победить.

В этом столкновении взглядов, сжимающегося кулака, шрама на лице тоже нет слов. Но все сказано. За несколько мгновений бури пронеслись в душах друзей, поневоле ставших ревнующими врагами. Очищения эти бури не принесли — впереди еще много дней и ночей муки,— но от поспешных и слепых порывов удержали. И вспышка дикой злобы, и ее сдерживание, и растерянность, и нерешенность так драматически возникшей проблемы трех хороших людей — все заметил, все исследовал аппарат С. Урусевского, «путешествующий» по лицам главных героев фильма.

Вечерней встречей драма закончиться не могла. Она продолжается и на утро. Василий сидит за столом. Входит Степан с вязанкой дров. Авдотья у печки вытирает полотенцем

вымытую чашку. Она вытирает ее снова и снова — уже давно сухую. Возникает механическая повторяемость движений, «опредмечивающая» тревожное ожидание: что будет, кто что скажет, как порешат мужики, каждый из которых по-своему дорог.

Пудовкин как проницательный психолог улавливает душевные состояния в тончайших оттенках. В звуковом фильме он не торопит слова себе на помощь — использует пластическую силу кинематографа, о которой к тому времени забыли многие режиссеры, «избалованные» звуком. Его работа над пластикой образа получает великолепное развитие в актерском мастерстве психологических углублений и детализации. Режиссерские и актерские средства кинематографической выразительности действуют теперь в полном согласии, не борясь за преобладание.

Василий просит Авдотью сесть. Просит и Степана. В подготовке «главного разговора» он довольно решителен. Но сам разговор и ему трудно начать.

— Ну рассказывайте, как жизнь? Как колхоз?

Эти слова про колхоз — как спасение, как оттяжка. И Степан сразу хватается за них, рассказывает про частую смену председателей, про то, что захудал колхоз. Он тоже ищет оттяжек и укрытий. Ищет их и Авдотья — она опять вытирает чашку...

Однако и разговор про колхоз, послуживший, казалось бы, только заменителем главного разговора, тоже важен для последующего развития фильма, в нем тоже завязываются драматические узлы.

Но вот, наконец, подходит минута, когда тянуть дальше нельзя, невозможно.

«Василий. Ну так как же, Степан Никитич?

Степан. Ее надо спрашивать. Ей выбирать.

Василий. Ну ее-то я спрашивать не буду».

Василий хочет встать, но в это время раздается звон разбитой чашки. Чашка выпала из рук Авдотьи как раз на тех словах Василия, которые означают, что ее ни о чем не спросят — совсем отстранили от решения собственной ее судьбы. Может, и не все свое завтрашнее и послезавтрашнее горе угадала в этих словах Авдотья, но часть-то горя наверняка почувствовала — женщина она умная, душевно чуткая и тонкая. Чашка — сначала непомерно долго вытираемая, а потом падающая — становится участником действия. Как и в ранние свои режиссерские годы, Пудовкин «работает с вещами», но работает по-иному. Стакан с неостывшим чаем в «Конце Санкт-Петербурга» подсказал полицейским, что хозяин дома, за которым они пришли, был тут совсем недавно: стакан включался в драматургию событий, как включались в нее часы и умывальник в доме Власовых, помогая постановщику «Матери» рассказать о быте семьи, создать атмосферу. Чашка в руках Авдотьи — деталь и орудие психологического анализа. «Возвращение Василия Бортникова» — фильм характеров, фильм, требующий психологических углублений, и вещи начинают служить Пудовкину в своем новом качестве.

Но вернемся к разговору Василия, Авдотьи и Степана.

Василий все решил по-своему, сильно обидев Авдотью — не самим решением, а его непреклонной единоличностью, полным пренебрежением к Авдотье, к ее человеческому достоинству. Что касается самого решения, то оно в общем-то справедливое: «Детей пополам не порубишь и тебе я их не отдам. Ты на меня сердца не держи, и я на тебя не держу. Мы с тобой на одном поле воевали, на одном поле будем хлеб сеять». Этой логике нечего противопоставить. В ней уже не обиды и гнев говорят, а трудные раздумья той бессонной ночи, что так драматически началась.

Авдотья тоже рассуждает, как это ей ни тяжело, по зрелому разумению, основанному и на традиционной морали русской женщины, и на опыте жизни, в которую вошла война: «Здесь дом его... Здесь я, жена его... и ни в чем он передо мной не повинен». Иначе она не может: решает свою судьбу по добру, по разуму, по справедливости.

Решение это далось ей нелегко. Мешала

не только привязанность к Степану. Мешали и предчувствия. Ведь она заметила, как заметил и Степан («Да он тебя, как былинку, сомнет»), что не переменился на войне Василий — крутой, своенравный и властный мужик,— еще более жесткой стала в нем подчиняющая других сила... Но иного решения, оставаясь сама собой, она принять не могла.

Первая часть фильма поразительно емка. В ней завязаны все важнейшие узлы драмы, в существенных своих свойствах открылись характеры главных героев, отчетливо обозначилось направление экранного действия. А дальше идут сцены в райкоме и в МТС, не говорящие почти ничего сверх того, что сказано в них словами и показано театральными средствами.

Бортников, ставший председателем колхоза, врывается в райком — не приходит, а именно врывается. Он грубовато отстраняет девушку в приемной: «Не могу я ждать, когда такие дела творятся»,— решительно отклоняет упреки секретаря райкома (А. Чемодуров), напомнившего о том, что встреча назначена на десять ноль-ноль, а сейчас девять тридцать: «Мне не до десяти ноль-ноль. Разве можно вот вьюге перестать вьюжить в десять ноль-ноль».

Что же случилось? Почему такая спешка? «Дороги замело,— объясняет Бортников.— План вывозки удобрений не выполняем. Урожай ставим под угрозу. А МТС? Разве это работа?» Все это весьма тревожные обстоятельства и важные соображения. Но полчаса подождать было бы можно... Остается предположить, что тут сработали не обстоятельства, а нетерпеливость Бортникова, его неумение и нежелание считаться с другими, стремление всем навязывать свою волю.

Однако создатели фильма не сосредоточились на этом мотиве, на этой особенности характера, они пошли по другому пути: во многих сценах фильма, начиная с упомянутой, райкомовской, раскрытие и углубление драмы характеров вытесняется драматизацией обстоятельств, а обстоятельства трудовой деятельности изображаются лишь в их поверхностном слое, в открытой, для всех привычной и потому скучноватой однозначности («и на работе и в кино — одно и то же, неинтересно» — часто говорят в таких случаях зрители).

Тут мы сталкиваемся с недостатком не одного только пудовкинского фильма. Во многих произведениях советской кинематографии — в разные периоды ее развития по-разному — проявляется этот недостаток в изображении каждодневной жизни советских людей, коллизий, возникающих в сфере производственных или научных отношений.

Не хочу сказать, что вся дорога нашей кинематографии на этом направлении усеяна неудачами. Были «Встречный», «Крестьяне», «Великий гражданин», «Член правительства», «Большая семья», «Председатель», «Девять дней одного года», «Твой современник», «У озера»... Были и другие, не названные здесь фильмы, в которых производственные и научные коллизии повседневной жизни изображаются интересно и глубоко. И все же полных побед здесь меньше, чем, скажем, в кинематографическом изображении революционных и военных событий и их участников.

Очевидно, помимо субъективных просчетов — нет им числа,— тут существуют и объективные причины: текучий материал заводской и колхозной повседневности труднее поддается драматургическому освоению, он требует более пристального и в то же время более оперативного изучения жизни в ее существенных тенденциях и малых подробностях, более активного поиска глубоких художественных средств, помогающих обыденное показать интересно, извлечь поэзию и философию из будней, сформировать драму на коллизиях, не обладающих привычной драматической остротой.

Неудачи или неполные победы в кинематографическом изображении современности часто бывают связаны с тем, что художник видит и показывает лишь поверхность жизни, ее видимый слой, не проникая в социальные, философские, нравственные глубины изображаемых коллизий и процессов. А повседневность, увиденная лишь в ее бросающихся

«Возвращение Василия Бортникова». Василий — С. Лукьянов, Авдотья — Н. Медведева

в глаза внешних приметах и признаках, не дает такого же обильного и густого драматургического материала, как революция, Отечественная война, прямые классовые схватки.

Отсюда и происходят многочисленные на экране и на сцене случаи искусственной драматизации жизненного материала, когда при встречах с непривычными коллизиями используются привычные средства драматургического оформления.

В примере, от которого мы пошли к этим общим рассуждениям о драматургии повседневности, элементы искусственной драматизации изображаемых ситуаций очевидны. И естественно, что они не помогают, а скорее мешают глубокому проникновению в человеческие характеры, не обогащая фильм широким охватом жизненных явлений и их анализом.

По ходу развития сюжета в фильме ведется много разговоров о проблемах взаимоотношений МТС и колхоза, о поломках тракторов, о причинах поломок. Идут напряженные поиски этих причин, завершающиеся полной победой инженера МТС Дудко (К. Лучко). О многом рассказывает фильм в этих своих частях, но помимо информации о делах, какими заняты герои фильма в рабочее время, почти ничего нового зрителю про людей и человеческие отношения не дает. Информация более или менее элементарна, вторыми планами и подтекстами не обогащена: нравственные конфликты недостаточно прочно связаны с производственными, в производственные решения не вовлечены по-настоящему глубинные особенности характеров действующих лиц. В результате и получается, что действующие лица, чьи функции в фильме ограничены решением производственных конфликтов, так и остались довольно блеклыми фигурами несмотря на обаяние и старания играющих их актеров.

В какой-то мере этот недостаток фильма сказался и на образах Василия, Степана, Авдотьи. Авторы фильма задались целью — показать самобытные характеры героев романа Галины Николаевой во весь их рост, пойти за героями в их драме, в страданиях и радостях. Но не довели свою задачу до конца. Оробели. Решили, что для выражения советской сути характеров героев обязательно нужна широта охвата производственных проблем.

«Надо было,— писал о слабостях фильма Е. Габрилович,— решительно, смело, а не декларативно поставить во главу угла личные судьбы людей и показать их такими, какими они бывают в советской действительности и какими были в ряде эпизодов романа. Но такого результата нам удалось добиться только в отдельных эпизодах, как встреча и «мужской

разговор» Василия и Степана, расставание Авдотьи и Василия. Боязнь что-то упустить в содержании труда колхозников, вернее, в технологии его, помешала настоящему раскрытию характеров в остальных эпизодах и грузом повисла на нас и на наших героях»*.

Е. Габрилович прав: «производственные сцены» фильма оказались проходными. Экранное действие снова набирает силу, приобретает живую многоплановость там, где производственные и нравственные конфликты соединяются, где человек действует не только в своих служебных функциях или же вкладывает в исполнение этих функций весь свой нравственный потенциал, свою духовность, выступает в своей человеческой целостности.

Примером такого перехода от поверхностного изложения производственных ситуаций к глубокому выявлению характеров может послужить хотя бы разговор Бортникова с секретарем райкома о колхозе: «А чего? Народ у нас хороший! Ну есть, которые к колхозному делу боком стоят... ничего, повернутся. А которые не повернутся, так я их... силком поверну». Секретарь райкома поправляет Бортникова. И разговор о трудовой дисциплине, об отношении колхозников к коллективному труду, рядовой производственный разговор приобретает наполненность, многоплановость, глубину. Более того. Совсем, казалось бы, не связанный с главным нравственным конфликтом фильма он связан с ним фактически и тоже по-своему объясняет трудности Авдотьи в семье, во взаимоотношениях с мужем.

В изображении семьи Бортниковых авторы фильма не ограничиваются привычной ситуацией: до войны жили хорошо, война порушила семейное счастье, победа возвращает его. По ходу фильма мы узнаем, что и до войны у Бортниковых не все было ладно: «Молчком жили,— говорит Авдотья.— У Василия и колхоз и партия, а у меня весь свет до порога». Но тогда была молодость. И была молодая любовь. Трудное не замечалось. А если и замечалось, то казалось не таким уж трудным. И в общем-то все шло хорошо.

От того времени у Авдотьи осталось ощущение счастья. Остались в памяти, как это бывает в жизни, милые мелочи, всегда значительные для любящей женщины.

Василий — Авдотья знала это — любил ватрушки. Она с охотой пекла их, в МТС посила. Вот и сейчас вспомнила она про ватрушки, испекла, принесла. Ее лицо освещено воспоминаниями. Она словно заново переживает былую юную любовь. Василий ест ватрушки как-то механически, даже не обратив внимания на лицо Авдотьи, на слова ее, напомнившие о былом. Многое «положено» на ватрушки, как на разбитую чашку в первой части — и перемены в Василии, и перемены в отношениях, и тоска Авдотьи по былому, по настоящей любви, и сопротивление Василия непосредственному чувству, кажущееся непреодолимым ощущение преград, какие встали на пути сердца.

Проблема Авдотьи — это проблема развертывания характера во всех его возможностях и готовностях, проблема полноты жизни. Самый близкий и любимый человек оказался препятствием на пути такого развертывания. И Степан увлек ее не только мужской своей привлекательностью, но и тем, что понял эту вот ее проблему. В совместной жизни с ним она узнала не только Василиевы «подай» и «принеси», но и уважение ее человеческого достоинства, отношение к ней как к человеку — на равных, с полной заинтересованностью в том, чтобы она отдала жизни все хорошее, что есть в душе и тем самым приумножила это хорошее. Тем труднее было ей расстаться со Степаном, принять изменившегося не в лучшую сторону Василия.

Не в прямую параллель, не иллюстративно, а в сложной, доступной лишь анализирующему взгляду связи с «историей ватрушек» идут сцены партийного собрания. Коммунисты остро критикуют Василия: от людей отдалился. Был веселый, огневой, людьми дорожил. А сейчас?.. Коммунисты советуют: найди в себе силу улыбнуться. И под влиянием товарищей (критика его озадачила, а это значит не прошла незамеченной) постепенно овладевает он искусством улыбаться, которое по-

* «Искусство кино», 1953, № 12.

началу кажется ему смешным и пустяковым, а на поверку оказывается весьма серьезным и нужным.

Кинематографически разрабатывая тему «возвращения» Бортникова — не того, которое произошло в первых сценах фильма, а трудного возвращения к людям, к Авдотье — внутреннего, душевного, Пудовкин придает большое значение сценам весенней природы.

В записках, сохранившихся в домашнем архиве Пудовкина, есть такие задания оператору по съемкам комплекса «ранняя весна со снегом»:

«Тонкая сетка березовых ветвей с каплями. Сквозь них синее весеннее небо.

Пролет птицы сквозь сетку кустов или березы. Выход в небо.

Синее небо с облаками, с полоской пейзажа внизу.

Белые стволы берез с наледью (близко) и с синим небом.

Несколько съемок капели с деревьев и крыши. Внизу отдельно лужи, в которые каплет. На солнце тает и каплет. А отдельно в тени для контраста висят сосульки и не тают.

Несколько (не меньше 8—10) съемок: сосульки отрываются и (отдельно) разбиваются на земле...

Сосулек нужно много, это лейтмотив всех сцен, идущих в деревне».

Все эти съемки были блистательно проведены Урусевским и великолепно использованы Пудовкиным при монтаже фильма. Пудовкинское искусство поэтического изображения природы, берущее свое начало в сценах весны в фильме «Мать», снова проявляется здесь с поразительной силой. Как и в «Матери», Пудовкин связывает движение природы и движение человеческих чувств.

...На экране весело бегут ручьи. Оседает снег. На синеве неба чернеют голые деревья. Поле залито талой водой. Василий идет в бригаду. Неожиданно для себя запевает песню. Ее весело подхватывают девчата. Монтажной перебивкой сцены с песней снова идут картины весенней природы: опять бегут ручьи, сосульки блестят на фоне неба... Звучит песня... Падают, разбиваются сосульки... Звучит песня... По луже у забора шлепает курица...

Так рождается поэтический образ весны и образ новой деревни, эмоционально созвучный меняющимся настроениям Бортникова.

Коль скоро уж пошла речь о картинах весны в двух пудовкинских фильмах — первом и последнем, то, очевидно, следует сказать и о том, что эти картины объединяет, и о том, что их отличает. Весна в «Матери» — это поэтический парафраз событий, поэтическое выражение начинающейся революции. В «Бортникове» весенние картины с событиями мало связаны — разве только тем, что напоминают о приближении весеннего сева, о необходимости ускорить ремонт тракторов. Здесь они идут как поэтическая параллель новому «возвращению» Василия Бортникова к жене, к людям, как аккомпанемент, знак атмосферы жизни, как проекция возрождающихся человеческих чувств. Картины весны в «Бортникове» лиричны и психологичны, они становятся органической частью бытовой, психологической драмы, придавая поэтическую тональность душевному «возвращению» Бортникова, они помогают экранному воплощению «истории характера».

Но, создавая фильм, наполненный очень сложными психологическими коллизиями, трудными человеческими отношениями, Пудовкин не стремится к синхронности: весна наступает упрямо и победоносно, человеческие отношения осложнены задержками и зигзагами.

Когда Авдотья и Василий объясняются перед отъездом Авдотьи на курсы в город, камера фиксирует их обоих вместе. Потом возникает новый раздор. Камера их «разделяет». Реплика Василия — за кадром — идет на крупный план Авдотьи... Нет, Василий, начавший «возвращаться», еще не переменился так, чтобы сжечь в душе былые преграды на пути к Авдотье — обиды, ревность, подозрительность. Василий тут явно «отстает» от весны. Психологические процессы и перемены более трудны, оттаивание души идет медленнее, чем таяние снега. Понадобился очень

сильный жизненный удар — смерть отца, понадобилась встряска новым горем, чтобы Василий ускорил свое «возвращение».

В дни работы над фильмом «Возвращение Василия Бортникова» Пудовкин настойчиво подчеркивал в своих выступлениях: встретить любопытный человеческий характер, записать его в своей внутренней памяти — это только часть работы и к тому же не очень значительная. Разобраться же в том, как сложился этот характер в нашей действительности, почему он стал таким, а не другим, каково его будущее, зависящее не только от самого носителя этого характера, но также и от условий жизни,— это значит завершить большую работу проникновения художника в создаваемый образ.

Пудовкин, всегда придававший большое значение исполнительскому искусству, на этот раз особенно тщательно работал с актерами, включая исполнителей эпизодических ролей. Снимавшиеся в фильме актеры в один голос свидетельствуют: Пудовкин нес в себе не только высокую культуру режиссера, но и качества блестящего педагога, он умел выстроить такую цепь тончайших ассоциаций, найти такие «приспособления», которые подводили бы актера к нужным для фильма решениям. В ходе съемок Пудовкин становился как бы сообщником актеров — «играл» вместе с ними, «жил» перед аппаратом. Он высоко ценил актерскую способность к самостоятельному творчеству: если видел, что актеру понятны мысли образа и задачи произведения, давал максимальную свободу актерскому «самовыражению».

Решающим условием успеха актеров Пудовкин считал возможность опереться на богатства своего внутреннего мира, знание жизни, среды, окружающей героя.

В кино — это было постоянное убеждение Пудовкина — труднее, чем в театре, обмануть зрителя внешними приемами. Правда актерской игры теснейшим образом связана с правдой внутреннего мира актера. А богатства внутреннего мира актера накапливаются не только и даже не столько в результате увеличения количества событий, в которых он был участником или зрителем, сколько за счет глубины их переживания и понимания. По выходе из школы актеру надо стать хозяином собственной биографии и помнить, что без обогащения жизненного опыта ему не прийти к большой настоящей правде создаваемых образов.

«Для того чтобы изобразить что-то в искусстве с силой и убедительностью, нужно полюбить или возненавидеть изображаемое, а для этого нужно его узнать полностью, узнать до таких глубин, пока не почувствуешь,что либо полюбил, либо отверг»*.

Приговор, который выносит художник изображаемым явлениям, неотделим от познания этих явлений. Более того, именно познание становится первоэлементом приговора, именно познание рождает силу любви или ненависти. А познание — процесс сложный, наблюдение соединяется в нем с осмысливанием. Художник должен не только наблюдать интересные и любопытные события, встречаться с людьми, изучать их поступки, а постоянно стремиться их осознать, понять, должен углубиться в причины поступков, скрывающиеся как в характерах людей, так и в общественных условиях жизни, формирующей характеры. Это и значит создавать типическое, проникать в самую суть, в движение нашей жизни.

Работая над «Возвращением Василия Бортникова», Пудовкин открывал новый для себя кинематограф. То, что ранее исследовалось, проверялось им по частям, теперь как бы соединилось — и динамичный монтаж, и язык поэтических метафор, и психологическая детализация человеческих переживаний, и углубленное раскрытие истории характера. Все эти элементы и раньше встречались в его фильмах в различных сочетаниях. Но, пожалуй, только в «Бортникове» их соединение поднялось на уровень органического синтеза.

Как уже говорилось, полной победы и здесь не было. Уступки каноническим требованиям «производственной драмы», элементы иллюстративности, подмена «многоколесного»

* В. Пудовкин. Избранные статьи, стр. 256—257.

«Возвращение Василия Бортникова». На переднем плане: Чеканов — А. Чемодуров, Павел — А. Игнатьев, Фроська — И. Макарова

действия однозначной информацией — все это ослабило фильм. Тем не менее успех Пудовкина в лучших сценах и частях фильма был принципиально важен и многое обещал. Это был успех на главном для советского кино направлении глубокого постижения и кинематографического раскрытия характера советского человека в его реальном развитии, определяемом движением современной жизни.

Еще за несколько лет до нового подъема советской кинематографии Пудовкин своим фильмом выступает против тех тенденций киноискусства, которые рождали во второй половине 40-х — начале 50-х годов назидательные, внешне монументальные произведения, лишенные человеческого тепла. Интерес к личности человека, взятого из народной гущи, к психологии, к конфликтам и коллизиям нравственной жизни, показ человека изнутри, увиденного в повседневности труда и быта,— все это делает «Возвращение Василия Бортникова» близким таким фильмам второй половины 50-х годов, как «Весна на Заречной улице», «Дом, в котором я живу», «Чужая родня», «Сережа», «Дело было в Пенькове», в какой-то мере их предшественником.

Пудовкин снова шел впереди, угадывая движение киноискусства в завтрашний день, открывая пути его нового подъема. Пудовкинский фильм стоит одним из первых в ряду послевоенных советских фильмов, которые предъявляют миру не только экранный образ

революции и ее военных побед, но и реальность новых человеческих отношений в обществе, созданном революцией.

Велико значение таких фильмов в современной идеологической борьбе.

Из практики мирового кино мы знаем, что использованию силы искусства в интересах социального прогресса могут помешать не только фильмы, пропагандирующие реакционные идеи, расовые предрассудки, милитаризм, насилие, жестокость. На пути человека к пониманию жизни и ее изменению нередко становятся произведения, авторы которых драматически переживают беды современного человека в мире собственности, осуждают зло, но не умеют подняться до реалистического анализа этих бед. А зло, лишенное социальной биографии, почти неизбежно мистифицируется.

На экраны мира десятками выходят фильмы, философия которых основана на той предпосылке, что научный и технический прогресс, непрерывно расширяющий наши возможности, не сопровождается прогрессом человеческой сущности. Отчуждение человека, нравственные деформации «потребительского общества», межнациональная вражда и другие порождения капитализма представляются в этих фильмах как некая всеобщность для всех людей, под какими бы флагами они ни жили.

Опыт истории и современные наблюдения жизни, если они реалистичны, не совмещаются с такого рода мистификациями, перекрывающими поиски альтернатив. И вполне естественны нынешние полемики с искусством, абсолютизирующим зло мира, придающим поражениям человека роковую тотальность. Много энергии вносят в эти полемики те социальные фильмы прогрессивных кинематографистов, в которых современная жизнь изображается на основе фактов социальных противоборств и движений, а не по кинематографическим стереотипам застывших несовершенств и окаменевших уродств бытия. Что касается советских кинематографистов, то их социальный опыт прямо-таки восстает против стереотипов, о которых идет речь.

Социализм в нашей стране прошел большой исторический путь. Опрокинуты несчетные полчища врагов, которые пытались силой оружия подавить народ, посмевший взять свою судьбу в свои руки. Посрамлены скептики, предрекавшие в дни публикации первых пятилетних планов крах экономического эксперимента большевиков. Теперь, когда Советская страна объявляет свои новые планы, все умеющие наблюдать и думать знают, что это серьезно.

Не сломив нас оружием, не дождавшись экономического краха, враги социализма рассчитывают ныне на воздействие идеологическое, на внутренние деформации в советском обществе. В этих надеждах их поддерживает эгоцентризм собственнического мышления. Меряя весь мир, всех людей на свой аршин, апостолы собственности рассуждают по-своему: не может быть того, чтобы человек преодолел в себе страсть к накоплению, жадность, зависть, национальную вражду.

Оборонительные линии, на которых буржуазия защищает себя клеветой на социализм или абсолютизацией уродств собственничества,— далеко не единственный фронт, на котором призвано вести битву идей социалистическое искусство. В современном сложном мире заметно активизировались движения анархистского, маоистского, троцкистского толка. Они громко декларируют свою антибуржуазность, но в критике реально существующего социализма нередко сближаются с буржуазией.

Эта критика во многих случаях ведется с точки зрения анархиствующих бунтарей, не желающих ничего знать о реальной расстановке политических и военных сил в современном мире и в духе маоистской демагогии прокламирующих «категорические императивы» «немедленного штурма». Авантюризм безответственных лозунгов они противопоставляют реализму экономической, политической, идеологической борьбы двух мировых систем, не учитывая того объективного влияния, какое Советский Союз и другие социалистические страны оказывают на освободительное движение трудящихся всего мира — и как пример, средоточие опыта первой в мире страны со-

«Возвращение Василия Бортникова». Авдотья — Н. Медведева, Василий — С. Лукьянов

циализма, и как фактор, сдерживающий империалистическую экспансию, и как источник вполне реальной помощи справедливой борьбе тех народов, которые подвергаются нападениям расистских и милитаристских сил.

Сейчас влияние мирной внешней политики Советского Союза стало особенно ощутимым и значительным, и потому общепризнанные победы принципов мирного сосуществования на арене мировой политики вызывают озлобление не только реакционных сил, но и левацких, псевдореволюционных группировок.

Советское общество «левые» нередко критикуют за увлечение экономическими проблемами повышения благосостояния трудящихся, за «обуржуазивание» и даже за «оппортунистическое пренебрежение» к задачам продолжающейся революции. Сближения с буржуазной антикоммунистической и антисоветской пропагандой здесь бывают особенно частыми.

В критических эскападах «левых» за пределами анализа, если вообще тут можно говорить об анализе, остаются объективные факторы исторического развития, связанные с нерешенностью многих практических проблем, с которыми пришлось столкнуться первооткрывателям социализма.

Первооткрывательство — предмет нашей гордости. И оно же — источник дополнительных трудностей. Ведь партии, советскому народу пришлось идти путями неизведанными, экспериментально проверяя догадки и прогнозы, часто платя за проверки немалую цену.

В статье «К четырехлетней годовщине Октябрьской революции» В. И. Ленин писал: «Мы рассчитывали, поднятые волной энтузиазма, разбудившие народный энтузиазм сначала общеполитический, потом военный, мы рассчитывали осуществить непосредственно на этом энтузиазме столь же великие (как и общеполитические, как и военные) экономические задачи. Мы рассчитывали — или, может быть, вернее будет сказать: мы предполагали без достаточного расчета — непосредственными велениями пролетарского государства наладить государственное производство и государственное распределение продуктов по-коммунистически в мелкокрестьянской стране. Жизнь показала нашу ошибку. Потребовался ряд переходных ступеней: государственный капитализм и социализм, чтобы *подготовить* — работой долгого ряда лет подготовить — переход к коммунизму. Не на энтузиазме непосредственно, а при помощи энтузиазма, рожденного великой революцией, на личном интересе, на личной заинтересованности, на хозяйственном расчете потрудитесь построить сначала прочные мостки, ведущие в мелкокрестьянской стране через государственный капитализм к социализму; иначе вы не подойдете к коммунизму, иначе вы не подведете десятки и десятки миллионов людей к коммунизму. Так сказала нам жизнь. Так сказал нам объективный ход развития революции»*.

Этот завещанный нам Лениным революционный реализм, эта трезвость практической самопроверки и самокритики предметно воплощаются в материалах и решениях XXIV съезда партии. И когда в докладе ЦК съезду мы читаем слова о том, что «за отчетный период партия серьезно продвинулась в изучении и осмысливании ряда самых крупных и сложных вопросов своей экономической политики», мы понимаем, что за ними встают годы плодотворной работы учеников Ленина, продолжающих великую революцию.

Отвечая «левым» критикам, проявляющим повышенную заботу о революционности советского общества, мы можем сказать со всей определенностью: для нас сохранить революцию в революции — это значит строить коммунизм, выверяя каждый шаг на пути строительства высокими целями революции, учением Маркса — Ленина. Это значит при самых сложных поворотах и стечениях обстоятельств сохранять верность революционному реализму в анализе жизни со всеми ее противоречиями, рассматривать этот анализ как условие и оружие действия, диалектически соединяющего средства и цель. Это значит не поддаваться угару революционной фразы равно как соблазнам и мнимым удобствам спокойной медлительности — строить и бороться энергично, напористо, всегда храня в чистоте революционную идею и знамя.

Известно, что отношение искусства к действительности определяется не только его ролью в жизни общества. Это еще и вопрос о том, как общество своим развитием определяет развитие искусства, его содержание, стиль, язык. В своих лучших произведениях советская кинематография правдиво показывает историю революции, процессы коммунистического строительства, нерушимое братство равноправных народов, пересоздающих жизнь по законам коммунистической справедливости и красоты. Советское кино создает экранный образ движущегося общества, образ человека, который строит себя как социалистическую личность в процессе перестройки материального бытия.

Для развития такого искусства много сделал Пудовкин. И в этом смысле его последний фильм связан с «Матерью» единством традиции: он показывает продолжающуюся революцию, которая творит новую жизнь и нового человека.

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 44, стр. 151.

М. К. КАЛАТОЗОВ

Сердце художника

Марк Донской

Умер Михаил Калатозов.

Кинематографист призыва 20-х годов. Умер, не дожив полгода до семидесятилетия.

Ушел товарищ по работе, близкий друг.

Мне трудно найти слова, которые могли бы передать всю горечь потери...

Я познакомился с Калатозовым, когда он привез в Москву «Джим Шуанте», свой удивительный фильм о Сванетии.

Через несколько дней я представлял фильм в Ленинграде и высказал свое убеждение, что в нашем кино родился новый мастер. Начало просмотра задерживалось, опаздывал аккомпаниатор (во время немого кинематографа фигура необходимая и важная). Доверительный настрой аудитории вот-вот мог исчезнуть из-за пустяка. Я сел за инструмент. Увлеченный фильмом, я старался передать его захватывающую музыкальность. Со споров о том, что я играл, споров, в которых мы так и не пришли к согласию, и началась наша дружба.

Талант Калатозова был ярок и очевиден. Но именно поэтому путь его в искусстве задавался не просто. У него были фильмы, которые не соответствовали уровню его таланта. Того, кто ищет, ждут не только удачи, но и ошибки. Самые благополучные судьбы в искусстве у равнодушных «профессионалов». У них ледяное сердце. Они не умеют ни восторгаться, ни гневаться.

У Калатозова профессионализм не подавлял чувств, сердца. И если он находил тему, отвечающую его художественным устремлениям, его победа становилась победой советского киноискусства. Лучшие фильмы Калатозова были на редкость популярны. Чувства и мысли художника находили отклик в чувствах и мыслях зрителей.

Дерзкая мечта главного героя его картины «Валерий Чкалов» «облететь шарик» была близка и понятна миллионам советских людей. Она отразила их потребность обрести дело, достойное человека социалистического общества.

Я не могу забыть, с каким волнением, с каким трепетом работал Калатозов над фильмом «Летят журавли». И его «Журавли» облетели весь мир, вызывая восхищение нравственной стойкостью нашего народа, не сломленного войной.

Особенно же меня радовало то, что многие даровитые молодые кинематографисты пришли в кино после встречи с этим фильмом Михаила Калатозова.

Те, кому посчастливилось дружить, работать, просто встречаться с Калатозовым, знают, помнят, что он обладал еще одним талантом, на мой взгляд, не менее ценным, чем художественная одаренность,— деликатностью. Это качество Михаила Калатозова всегда вызывало уважение и любовь к нему. Не могу не вспомнить одну странную, может быть, беседу.

Вскоре после войны он занимал должность заместителя министра кинематографии. Пришел я на прием с просьбой помочь реализовать эпизод, который дирекция студии рекомендовала изъять из сценария. В приемной находилось несколько человек. Дожидаясь своей очереди, я обратил внимание на людей, выходивших из кабинета. Они были возбуждены, радостно улыбались.

Я спросил одного знакомого режиссера, чем вызвано такое настроение. Тот, разведя руками, воскликнул: «Зайдешь к нему — тогда поймешь, друже».

Когда я вошел, Калатозов обратился ко мне: «Чем обязан твоему приходу?» Я подробно изложил просьбу. Он обещал разобраться, помочь.

В конце беседы я сказал: «Дорогой Михаил Константинович! После приема люди выходят из твоего кабинета, улыбаясь. Хорошо принимаешь». Откинувшись на спинку стула, Калатозов серьезно ответил: «Ты ошибаешься, говоря «хорошо принимаешь». Не я принимаю, они меня принимают. Если ты внимателен, если можешь помочь человеку, или, если просьбу удовлетворить нельзя, хотя бы стараешься это доказательно объяснить,— то это и будет означать, что тебя принимают, твое отношение к делу принимают».

В этом объяснении был ярко выражен характер Калатозова, принципы его общения с людьми. Мы часто спорили с ним. Но и в споре, в полемике Калатозов стремился к тому, чтобы его «принимали». Он стремился понять аргументы собеседника. Такие споры обогащают даже в том случае, если люди остаются при своих убеждениях. Им открывается духовное богатство собеседника.

Долгие годы мы были соседями. Его квартира была этажом выше, прямо над моей. Я не раз был свидетелем рождения мысли Калатозова, его жадной тяги к познанию. У меня осталось несколько его книг. Они испещрены пометками: простой карандаш, оранжевый, малиновый... Книги для него не были предметом поклонения, кое-где страницы разорваны энергичным нажимом грифеля. Они были его собеседниками, помощниками в беспокойной и трудной работе познания.

Он отчетливо понимал, что многое, слишком многое так и останется для него «тайной за семью печатями», но он также знал, что тот, кто успокоится, смирится с незнанием, тот погибнет как художник.

Однажды он занес мне книгу, где подчеркнул слова Гегеля: «...Художник должен не только много видеть вокруг себя на свете и быть знакомым с его внешними и внутренними явлениями, но многое и великое должно пройти через его собственный ум, через его собственную грудь, должно глубоко проникать и волновать его собственное сердце, он должен многое испытать и переживать, прежде чем он будет в состоянии воплотить в конкретных образах подлинные глубины жизни. Именно поэтому хотя гений и вспыхивает в юности, как это было, например, у Гете и Шиллера, однако лишь зрелый возраст и старость способны давать завершенные, подлинно зрелые художественные произведения».

Калатозов многое сделал в нашем искусстве. Такие прекрасные ленты, как «Соль Сванетии», «Валерий Чкалов», «Верные друзья», «Первый эшелон», «Летят журавли», «Неотправленное письмо», навсегда останутся в истории отечественного кинематографа. Но я убежден, что главные его фильмы, подлинно зрелые и мудрые, были впереди. Ибо великое прошло через ум и волновало его сердце.

Но смерть пришла к нему раньше, чем старость...

Неожиданный человек

В. Розов

Есть поверье — журавли приносят счастье. Радость и счастье, которых не ждешь, особенно солнечны. Они сваливаются на тебя так неожиданно, что похожи скорей на подарок, неведомо за какие добродетели преподнесенный тебе судьбой.

Я только что вернулся из Ленинграда, где смотрел премьеру своей пьесы «Вечно живые». Домашние передали мне, что звонил какой-то режиссер и оставил свой телефон — Г-1-87-79. Я позвонил. Мягким и глубоким голосом со мной заговорил неведомый мне мужчина.

— Виктор Сергеевич, моя фамилия Калатозов Михаил Константинович. Я прочел вашу пьесу «Вечно живые» и хотел бы с вами встретиться. Можно к вам приехать?

— Да, Михаил Константинович, конечно, можно.

— Скажите, пожалуйста, ваш адрес.

Я назвал переулок и пояснил, как найти дом.

Жил я тогда в бывшей келье Зачатьевского монастыря, в коридоре, куда выходили еще одиннадцать дверей комнат-келий. Коридор был огромный, захламленный всевозможным домашним скарбом и освещался тремя тусклыми лампочками.

Сюда-то и явился ко мне Михаил Калатозов.

Я как раз стоял в коридоре, что-то готовил на своем очаге, находившемся вдали от входной двери. Мужчина, открывший ее, был очень крупный, добротно и элегантно одетый. Он вошел и замер на пороге, видимо, ошеломленный визуальным впечатлением. Оказавшейся близ него моей соседке Надежде Федоровне Покровской он сказал:

— Извините, я, кажется, не туда попал.

— Вам кого? — мягко спросила Надежда Федоровна, потрошившая рыбу для своих мяукающих у ее ног кошек.

— Нет, нет, мне не сюда, извините,— быстро пролепетал мужчина.— Мне нужен драматург Виктор Сергеевич Розов.

— Вон он стоит, что-то жарит,— показала на меня любезная Надежда Федоровна.

Калатозов осторожно ступил на толстенные, но выщербленные половицы коридора, двинулся ко мне. Я быстро пошел ему навстречу. Примерно посредине преисподней, на нейтральной черте мы пожали друг другу руки.

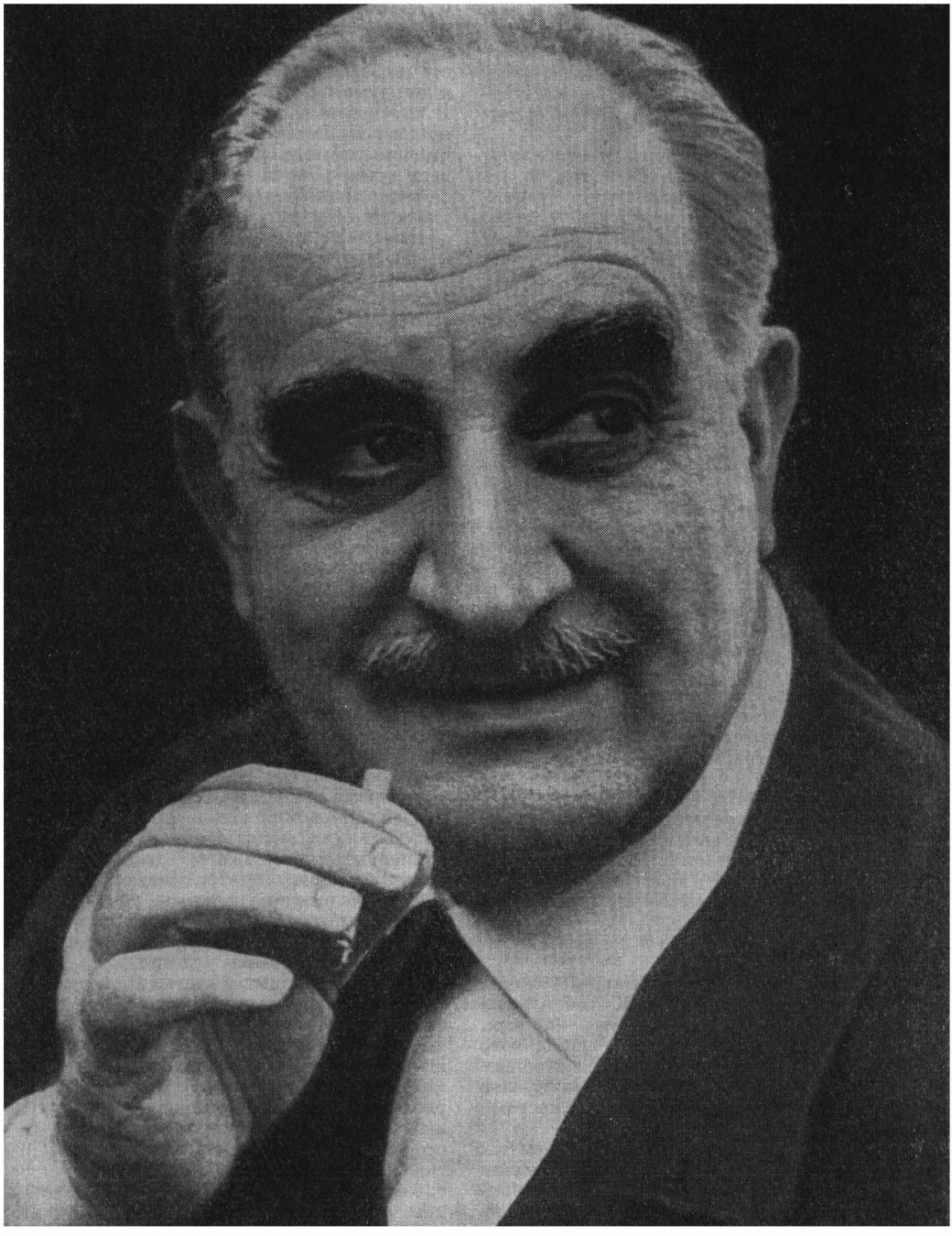
Это было начало работы над фильмом «Летят журавли».

Значительно позднее, когда сценарий был уже написан, Михаил Константинович хотел снимать сцены жизни семьи Бороздиных в эвакуации именно в нашем коридоре и только технические условия не позволили ему это сделать.

Итак, встреча состоялась.

Когда заметил Калатозов меня как драматурга, не знаю, видимо, с выхода на сцену пьесы «В добрый час».

— Где вы достали пьесу «Вечно живые»? Она нигде не опубликована.



— Я попросил гранки в журнале «Театр», читал их еще сырыми.

Какому автору не доставит удовольствие такой интерес к его персоне! Я сразу полюбил Калатозова. Мы, как кошки, удивительно податливы, когда нас гладят по шерсти, тотчас начинаем мурлыкать. Это естественно.

Может быть, одна из причин, что сценарий получился приличный, именно в том и лежит, что Михаил Константинович с удивительным тактом умел расположить к себе, создать приятное самочувствие. Мышцы расслаблялись, нервы не судорожили, душа чувствовала себя свободной. Чего еще желать для работы!

...Из коридора мы прошли ко мне и между нами состоялся такой диалог.

Михаил Константинович. Я бы хотел, Виктор Сергеевич, чтобы вы написали сценарий по своей пьесе.

Я. Я не умею писать сценариев, Михаил Константинович, не знаю, как это делается.

Михаил Константинович. Ине надо знать, пишите так, как вам хочется.

Я (совершенно искренне). Может быть, попробовать так: я сижу в зрительном зале, как бы смотрю кинокартину и записываю ее всю подряд.

Михаил Константинович (на его спокойном добром лице не отражается ни то, что подобную глупость он слышит впервые, ни то, что «леший его знает, может быть, и так можно»). Это интересно.

Я (плывя дальше, не понимая — туда плыву или не туда). Мне хотелось бы не повторять пьесу, а писать сценарий по принципу пропущенных в ней страниц.

Михаил Константинович (он всегда немногословен). Как это?

Я (в противоположность ему болтлив). Ну вот, например, Вероника бежит на призывной пункт, куда ушел Борис. Дальше сразу — сцена в эвакуации. Так в пьесе. А я бы написал вам сцену на этом призывном пункте, где Вероника ищет Бориса.

Михаил Константинович. Очень хорошо!

Рассказываю Калатозову, как я уходил на фронт, как нас, ополченцев, собрали на 2-й Звенигородской улице во дворе школы, а провожавшие облепили забор школьного двора. От эпизода разговор перешел к общим соображениям о картине, затем к минувшей войне, от нее ко всей жизни с ее сложностями и ясностями.

Вообще в процессе совместной работы мы долгое время больше разговаривали о жизни и только мгновения — о сценарии. Любопытно рассказать: неоднократно мы обращались памятью к роману «Война и мир» Л. Толстого, к Наташе, к смерти Андрея, к Аустерлицу, к Пьеру. Не то, чтобы каким-то образом снять сколок с романа, что-то позаимствовать, а просто невозможно, по-моему, писать о войне и не думать об этом великом произведении. И представьте себе, в одной из рецензий на фильм «Летят журавли» критик, как наивысший комплимент сказал, что от картины веет духом романа «Война и мир». Я поразился тогда: как будто критик этот слышал наши диалоги с Михаилом Константиновичем, даже заползал в наши мысли. Ученые говорят, мысль тоже материальна. Видимо.

Порядок нашей работы сложился такой. Я приходил к Михаилу Константиновичу на Дорогомиловскую улицу в такую же, как он сам, скромную, но элегантную и всегда сверкающую отменной чистотой квартиру. Мы подолгу и с упоением разговаривали обо всем на свете, в том числе и о сценарии. Наговорившись, часа через три Михаил Константинович требовал перерыва. Из его кабинета мы переходили в столовую, где нас уже ждал восточного характера, по-иностранному говоря, ленч. Поговорив за едой уже о совершеннейших пустяках, мы снова возвращались в кабинет. В отличие от обычных комнат подобного типа там находился большой радиотеле-телефонный комбайн размером с целый буфет, пара магнитофонов и еще какие-то технические игрушки, в которые любил играть Калатозов. В кабинете нас терпеливо ждала оставленная нами тема разговора и мы возобновляли с ней контакт. Посидев еще часа три, я уходил и продолжал работу над сценарием уже дома. Через два-три дня я снова появлялся на Дорогомиловской с написанной сценой и новыми соображениями.

За время работы над сценарием я часто бывал на Дорогомиловской улице и каждый визит был для меня удовольствием. Почему? Во-первых, потому, что Михаил Константинович был радушный хозяин и, как я уже сказал, человек на редкость тактичный, спокойный, попросту говоря, вежливый — эти качества, на мой взгляд, редки, ценны и привлекательны. Он не угнетал вас какими-то своими «решениями», «идеями», «замыслами», «эмоциональными вспышками». Как капитан, он вел корбаль к цели через сомнения, надежды, неясности, туман, к цели, которую знал, видимо, твердо уже тогда, когда прочел гранки пьесы. Во-вторых, Калатозов был интереснейшим собеседником с большим жизненным и кинематографическим опытом, со своим, особым взглядом на явления мира. И в-третьих (вскользь я уже говорил об этом, но это главное, потому и повторюсь), он умел создать ауру свободы. Никакого насилия, ника-

ких требований, только вопрос, высказанное сомнение, предположение, размышление, идущее непременно от тебя, а не от него. Я слышал, что Калатозов умел работать и иным способом, добиваться желаемого, особенно от актеров, волевыми усилиями. Ну что же, работа есть работа, азарт есть азарт. Но, как я слышал, его режиссерский окрик никогда не носил оскорбительного для человеческой личности актеров характера.

Думаю, не ошибусь, если скажу, что умение слушать у Калатозова было не только элементом вежливости. Из бесчисленного количества слов, произносимых собеседником, он, внимательно глядя на партнера, вымывал крупицы нужного ему для своей работы материала. Неторопливо, несуетливо, медленно, терпеливо. И это никогда не было той угрюмой, эгоистической или ипохондрической молчаливостью, которая угнетает, от которой всегда хочется бежать куда-нибудь туда, где светит солнышко и тепло. Некатегоричность в процессе работы Михаила Константиновича происходила не только от естественного желания попробовать и один вариант, и другой, и пятый, и десятый, а, видимо, еще и от умения сомневаться. Это свойство у Калатозова было, возможно, врожденным, а, может быть, и то, что называется, благоприобретенным.

Замечу и еще одну черту М. К. Калатозова. Этот крупный, казалось, неколебимый, как гора, человек, был и мягок. Злые силы могли увести его в сторону от самого себя. Именно, полагаю, оттого мы с Калатозовым в последние годы были далеки друг от друга. Честно признаюсь, я обиделся на него. Может быть, и не надо было так уж всерьез обижаться, ну, пообижался бы и забыл, но... Я умею прощать. А тут не простил. Теперь жалею. Очень жалею. Да поздно.

Время работы над фильмом «Летят журавли» было одним из счастливых в моей жизни. И не только потому, что я многое узнавал о кинематографе, но именно потому, что долгие часы проводил в беседах с Калатозовым.

Есть режиссеры, которые тебе как сценаристу спешат принести с места киносъемки, со студии или из главка все неприятные известия и испортить настроение. Калатозов всю эту тяжелейшую ношу нес на себе, мне не передавал. Оберегал. Чисто по-человечески. Он знал, что помочь я не могу, зачем же и тревожить. Нес эту ношу так незримо, что я порой и не догадывался о всяческих трудностях. Спросишь его: «Как идут дела, Михаил Константинович?» «Все хорошо»,— неизменно отвечал он.

Фильм «Летят журавли» имел такой успех, которого, конечно же, никто из нас, работавших в группе, не ожидал. Как ярко блеснул талант Калатозова, Урусевского, Самойловой, Баталова! Какие дивные массовые сцены! И, может быть, успех каждого и всех таился в той общей дружной, сердечной атмосфере, которую сумел создать Михаил Константинович Калатозов.

Чистота звука

Евгений Евтушенко

Люди, близко знавшие Михаила Константиновича Калатозова, помнят, что одним из его любимых занятий была ребячески увлеченная возня с магнитофонами.

Квартира Калатозова была всегда набита какими-то необыкновенными динамиками, реверберatорами, мишпультами, проводами и кассетами с пленкой. Калатозов усаживал гостей, затем включал магнитофон и, поглаживая усы, погружался в наслаждение звуковыми волнами, радостно оглядывая собравшихся. Он бесконечно конструировал магнитофоны, стараясь добиться самой высокой чистоты звука.

Такой же чистоты звука Калатозов всю жизнь добивался в кинематографии, такую же чистоту звука он ценил в поэзии и в человеческих взаимоотношениях.

Какое счастье, что ему удалось прорваться к чистоте звука в своих лучших работах в кино — как, например, в куске с маршем «Прощание славянки» в кинофильме «Летят журавли». Возможно, если мы будем смотреть этот фильм сейчас, мы увидим в нем немало погрешностей, натянутых сентиментальностей, но не надо забывать, что этот фильм был этапным призведением в свое время не только в нашем искусстве, но и в духовной жизни целого поколения.

Именно этим гуманистическим фильмом наш кинематограф снова напомнил всему миру о силе лучших традиций советского искусства.

Влияние этого фильма, безусловно, сказалось и в советской поэзии и, в частности, в моей работе. Поэтому, когда в 1960 году мне позвонил Калатозов, а затем приехал вместе с Урусевским и предложил работать над фильмом о Кубе, это была для меня большая честь.

Хотя фильм во многом не получился, зато получилась настоящая дружба с этими двумя большими людьми и мастерами.

Михаил Константинович был человек необычайно мягкий, внимательный. Когда у меня «буксовала» работа, он никогда не подгонял меня никаким невидимым кнутом, даже иногда заставлял меня прекратить работу, и, тогда, сидя долгими часами в ночном баре отеля «Гавана Либре», потягивая его любимый «дайкири», мы разговаривали с обоюдной доверительностью о истории, о нашей работе, о нашей личной жизни, не скрывая ничего друг от друга.

Я ни разу не слышал, чтобы Калатозов пренебрежительно или с чувством зависти отозвался о ком-нибудь из своих коллег — ему была свойственна глубокая человеческая и профессиональная солидарность.

Он часто спорил с таким непохожим на него человеком, как Урусевский, в противоположность Михаилу Константиновичу состоявшим только из острых углов, но безмерно уважал его и любил, может быть, именно за эту непохожесть.

Так называемый «волевой стиль» в режиссуре был ему чужд — он обычно действовал методом тактичного убеждения, а иногда переубеждался и сам, прислушиваясь к мнениям товарищей по группе.

Не уважаю тех людей искусства, которых интересует только то, что им может «пригодиться». Калатозова интересовало все, и мы на Кубе занимались не просто «сбором материала», но и жили многотрудной тревожной жизнью этого острова вместе со всем кубинским народом, разделяя с ним и хлеб, и соль, и боль, и надежды.

Отдельные контрреволюционные элементы в то время искусственно подогревали ненависть к советским людям на Кубе, обвиняя их в экономических затруднениях, переживаемых народом. Это было тем более подло, что только наша помощь помогла кубинцам выстоять во время жестокой блокады.

Помню, как однажды мы были с Калатозовым на гаванском рынке и вдруг из очереди, стоявшей за маргарином, раздались крики в наш адрес: «Русос, гоу хом!» Разумеется, надо учесть, что это было в период непосредственно после революции, когда реакционные силы пытались посеять рознь между кубинцами и советскими людьми. Как показало будущее, это не удалось.

Калатозов был потрясен тогда несправедливостью этих слов, как бы обвиняющих нас в этих очередях. На его глазах выступили слезы. Но потом он собрался и сказал: «Тем более мы должны сделать эту картину...»

Если нам многое не удалось в этой картине, то во всяком случае в ней не было никакой «липы», и в отдельных моментах мы все-таки добились чистоты звука.

Еще не время рассказать о всем том, что мы пережили вместе с Калатозовым — близость дистанции мешает, а ведь и в воспоминаниях надо сохранить чистоту звука, но придет срок, и я напишу когда-нибудь то, о чем еще не решаюсь писать сейчас.

Нашим молодым режиссерам, в чьих руках сейчас судьба советского кино, я хочу пожелать, чтобы они не прошли мимо опыта Калатозова, чтобы они развили и умножили калатозовское наследство, чтобы не были лишены калатозовской доброты, калатозовской широты взглядов, калатозовской чистоты внутреннего звука настоящего искусства.

за рубежом

Кинематография в тупике

Китайское кино сегодня

В. Валицкий

Состоявшийся в апреле 1973 года Пленум ЦК КПСС заслушал и обсудил доклад товарища Л. И. Брежнева о международной деятельности ЦК КПСС по осуществлению решений XXIV съезда партии. В Постановлении Пленума, принятом 27 апреля 1973 года, подчеркивается, что «упорная борьба руководства КНР против сплоченности социалистических стран и мирового коммунистического движения, против усилий миролюбивых государств и народов, стремящихся к разрядке международной напряженности, антисоветский курс Пекина наносят вред делу мира и международного социализма».

Пленум подтвердил решимость нашей партии и дальше проводить в отношениях с Китаем линию XXIV съезда КПСС.

В настоящее время китайская кинематография, как и все остальные средства пропаганды и отрасли культуры, поставлена на службу политиканским целям Пекина. Китайские руководители не жалеют усилий, чтобы заставить работников китайского кино воспевать их политику, в первую очередь — их антисоветский, антисоциалистический курс. Положение, сложившееся в китайской кинематографии, как нельзя более рельефно отражает общий длительный и глубокий внутриполитический кризис Китая, порождающий постоянные распри внутри пекинского руководства и частые перемены тактики.

Что представляет собою китайское кино после стольких лет «культурной революции» с ее хунвэйбиновщиной и разнузданной воинствующей демагогией? Прошло достаточно времени (с 1966 года минуло уже семь лет), чтобы сделать выводы, чтобы судить о лозунгах и изречениях не по голым формулировкам, а по тому, что принесли они реально культурной жизни китайского народа и его искусству.

Положение в Китае постоянно меняется: несостоятельность политического курса маоистов вынуждает их лавировать, прикрывая суть своей политики камуфляжем разного рода. Но цели этой политики остаются прежними: великодержавными, националистическими. Изменения происходят и в культурной политике китайского руководства, причем эти изменения чем дальше, тем грубее определяются внутриполитическим курсом, внешнеполитическими маневрами Пекина. Выступая на митинге в Чепеле, Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Л. И. Брежнев отметил: «Действия китайских руководителей на международной арене идут в разрез с интересами мира и социализма, что вполне

устраивает империалистическую реакцию» («Правда», 1 декабря 1972 года). Стремление к сближению с реакционными силами Запада во имя разжигания военной опасности, о котором еще недавно открыто предпочитали не говорить и которое теперь выступает во всей откровенности, привнесло перемены и в культурную жизнь Китая, в которой по-прежнему отражается шовинистический курс Пекина. Пекинские руководители поняли, что репутация погромщиков собственной культуры отнюдь не способствует международной популярности. И сейчас в Китае снова занялись археологическими раскопками, как будто хунвэйбины никогда не разоряли музеи и не разрушали древние памятники. В магазинах стали продавать китайские классические романы, стали выходить из печати романы, повести, сборники рассказов, очерков и стихов, пропагандирующие маоистскую политику. Все это «оживление» культурной деятельности служит все тем же политическим целям: восхвалению «идей» Мао Цзэдуна, оголтелому антисоветизму, антисоциалистической практике пекинского руководства внутри страны. Все это не имеет ничего общего с социалистической политикой, с теми идеями, которыми руководствуются другие социалистические страны, с теми целями, которые преследует мировое коммунистическое движение. Некоторые органы печати на Западе теперь охотно поднимают на щит пропагандистские уловки Пекина и, не считаясь с фактами, пишут о «процветании» китайской культуры. Тем важнее рассмотреть конкретно и подробно действительное положение вещей. В частности, в китайском кино, которое издавно страдало от систематических маоистских проработок*. Известно, что датой крушения кинематографии стала «культурная революция» 1966 года. Руководство китайской кинематографии в ходе этой «революции» было устранено полностью. Примерно то же самое произошло и с творческими кадрами.

До 1965 года кинематографию возглавлял заместитель министра культуры КНР Ся Янь. Ныне Ся Яня проклинают в бесчисленных статьях официальной печати. С ним вместе «исчез» Чэнь Хуан-мэй, начальник управления по кинематографии, как «исчезли» и все ведущие кинорежиссеры старшего поколения.

Маоистская догма, во имя которой совершался погром в кинематографии, не есть нечто безымянное и туманное. Она выражена в кратких и жестких формулировках, которые имели отнюдь не одно лишь теоретическое, а и практическое значение и всегда имели сложную подоплеку — с той лишь разницей, что менялась степень последовательности, с которой они проводились в жизнь. «Культурная революция» довела исполнение этих принципов практически до абсурда. За подписью Мао Цзэ-дуна популяризируются следующие основополагающие принципы: «Отбрасывать старое, выдвигать новое», «Использовать древнее на пользу современному», «Использовать иностранное на пользу китайскому».

За этими внешне безобидными формулировками стоит жестокая политическая реальность «культурной революции», когда был отброшен весь предшествующий опыт кинематографии, поскольку он «старый», и прекращен прокат вообще всех иностранных фильмов, причем, в первую очередь — советских, других социалистических стран, а также и произведений прогрессивного западного кино, поскольку они-де не приносили пользу «китайскому», то есть маоистской политике.

Здесь стоит напомнить о творческих и технических возможностях китайских киностудий. В 1958 году КНР произвела 103 художественных фильма, правда, включая короткометражные. В 1959 году художественные фильмы ставились на 11 киностудиях. Разумеется, последствия пресловутого «большого скачка» нанесли серьезный ущерб также и кинематографии, однако и в 1964 году сохранившиеся две шанхайские студии все же планировали выпустить 8 фильмов.

Чистка в кинематографии означала, что большинство киноработников проходило, в соответствии с «идеями» Мао Цзэ-дуна, перевоспитание физическим трудом, которое связано с высылкой в отдаленные сельские мест-

* См.: Л. С. Кюзаджян. Идеологические кампании в КНР (1949—1966). М., «Наука», 1970.

ности на неопределенный срок — вплоть до «исправления». На тех студиях, которые считались действующими, высылке подвергалась одновременно треть работников, на закрывающихся студиях число отправленных могло охватывать всех без исключения.

В начале «культурной революции» действовали лишь Центральная киностудия документальных фильмов и киностудия «Первое августа» в Пекине. Они ограничивались парадно-официальными сюжетами и антисоветской пропагандой. Кинематографическая печать перестала существовать. Страницы центральных газет постоянно печатали разносные статьи о кинофильмах прошлых лет. Это положение начало медленно меняться только в 1970 году.

С лета 1970 года в Китае было принято решение о всемерной популяризации в народе так называемых образцовых революционных спектаклей. Однако до сего дня выполнение этой задачи остается уделом прежде всего работников... китайского кино, поэтому об «образцовых» спектаклях придется сказать здесь подробнее.

Спектакли именуются образцовыми, в частности, потому, что в их создании принимала участие лично Цзян Цин. Это пять опер («Шацзябан», «Красный фонарь», «Ловкий захват Вэйхушань», «Налет на полк белого тигра», «Морской порт») и два балета («Красный женский отряд» и «Седая девушка»). Главная тематика — историко-революционная, затем идет тема молодежи. Само по себе обращение к подобной тематике не может считаться плохим. Суть в трактовке тем. В нашей печати уже говорилось о специфике подобных спектаклей: «Не воссоздание славных страниц революционного прошлого китайского народа, не образы героев с индивидуальными человеческими чертами интересуют авторов этих пьес. И то и другое привлекается лишь как иллюстрация к «идеям» Мао Цзэдуна»*.

Добавим к этому справедливому заключению, что к «образцовым» спектаклям фактически свелось все китайское искусство: им безраздельно были отданы театральные сцены, а также кино- и телеэкран. Они стали единственной духовной пищей, единственным зрелищем для сотен миллионов людей. 15 июня 1970 года «Жэньминь жибао» опубликовала указание о всемерной популяризации «образцовых» спектаклей. Маоисты, как следует из статьи, подходили к ним прежде всего пропагандистски: «Революционные образцовые спектакли, ставящие на первое место пропаганду всепобеждающих идей Мао Цзэ-дуна, являются мощным духовным оружием»*. Уже в августе вышли два телефильма-спектакля «Ловкий захват Вэйхушань» и «Красный фонарь», оба — производства Пекинской киностудии. Характерны сугубо восторженные отклики на страницах китайских газет и журналов: «Эти фильмы дают живой и наглядный урок по изучению идей Мао Цзэ-дуна. Выпуск телефильмов — еще один пример глубокой заботы председателя Мао о народе...»**

Основным требованием руководства к киноработникам Китая было перенесение на экран театральных «образцов» без каких-либо изменений, с максимально возможной точностью.

Рекламный шум вокруг телефильмов был поднят невероятный. Заявления в печати были одно претенциознее другого. Например, 7 декабря 1970 года газета «Гуанмин жибао» назвала очередной телефильм «Ловкий захват Вэйхушань» не более и не менее как «весной пролетарского киноискусства». «Эстетические требования» к этому произведению сводились к всемерному выпячиванию центрального положительного героя — маоиста, что доходило до провозглашения в печати принудительных нормативов для киноработников. Газета совершенно серьезно писала о том, что в подобных телефильмах только положительный герой имеет право на подачу крупным планом, а для героев отрицательных допустимы только общие планы. Показывать отрицательных персонажей крупным планом нельзя, так как

* М. В. Тарасова. Судьба китайского театра.— «Проблемы Дальнего Востока», 1972, № 2, стр. 157.

* «Жэньминь жибао», 15 июня 1970 года
** «Чайниз литерачер», 1970, № 10, стр. 99—100.

такое изображение врага было бы равносильно политической ошибке и означало бы, что режиссер и актеры скатились на «черную линию».

На огромной территории Китая действует всего несколько изолированных телецентров небольшой мощности, ретрансляционные станции и линии отсутствуют, телевизоры запрещено иметь в индивидуальном пользовании — они устанавливаются только в учреждениях, в клубах и общежитиях для коллективных просмотров; таким образом сельское население, составляющее около 90 процентов населения Китая, лишено возможности смотреть телепередачи, эту «роскошь» могут позволить себе только жители самых больших городов. Поэтому одновременно с телефильмами производились одноименные фильмы-спектакли.

Каждое такое «произведение» выпускалось с расчетом, чтобы обеспечить на два-три месяца китайскую прессу материалом для панегирических статей. В декабре 1970 года был выпущен фильм-опера «Красный фонарь», в январе 1971-го—«Шацзябан», затем—фильм-балет «Красный женский отряд».

Каждый такой фильм получает максимально благоприятные возможности для проката. Раз он одобрен и выпущен, его в идеале должны посмотреть все до единого жители страны. Просмотры проходят, в основном, по системе коллективных посещений, крайне незначительна открытая продажа билетов. Число зрителей, поскольку фильм демонстрируется непрерывно в течение ряда лет, достигает астрономических цифр. Здесь сказывается и духовный голод китайского зрителя, у которого практически нет возможности выбора фильма.

Поэтому и суммы кассовых сборов и количество киносеансов — в силу указанных условий китайского проката — было бы неправильно счесть показателем зрительского одобрения, хотя китайские газеты и сообщают о сотнях миллионов зрителей (никогда, правда, не уточняя их числа), посетивших тот или иной «образцовый» фильм. Нет причин усомниться в правильности самих цифр, учитывая китайские масштабы, но «специфика» общественных условий в стране, о которых сказано выше, объясняет истинный смысл этих «объективных» цифр.

26 октября 1971 года, уже после «дела Линь Бяо», в газете «Жэньминь жибао» целую страницу заняла статья Чжан Ин «Мужество героев на экране обретает славу», посвященная фильму «Шацзябан». Здесь были сформулированы официальные представления о киноискусстве, принятые китайским руководством в настоящее время.

Цитат из Мао Цзэ-дуна в статье по-прежнему изобилие, непрерывно выражается и восторг по поводу «правильного курса». Что же касается киноискусства, то к нему предъявляется то же требование, что и к «образцовым» спектаклям китайского театра: «выдвижение трех».

Китайская печать любит привлекать внимание читателя загадочными, непонятными на первый взгляд выражениями с числовыми показателями. На деле же смысл возведенной в догму формулы «выдвижение трех» весьма прост: среди всех персонажей выдвигать на первый план положительных персонажей; среди положительных персонажей выдвигать на первый план героев; среди героев выдвигать на первый план главного героя. По мнению статьи, такая трехстепенная система «выдвижения» может при использовании средств кинематографа сделать фильм даже еще более «возвышенным», чем театральный спектакль, позволяет поставить фильм «выше сцены». Панегирический характер изображения героев, особенно «главного положительного героя», при этом выходит за пределы всякого правдоподобия. Абсолютная «положительность» и ее гиперболизация считаются теперь в Китае важнейшим творческим достоинством и непременным условием успешности произведений искусства. Официальная критика при этом лишь варьирует изречение Мао Цзэ-дуна: «Исходить из жизни, возвышать над жизнью». Это «возвышение», как видно на примере разбираемой статьи, означает отход от действительности ради иллюстрации — через схематический образ главного героя —

«идей» Мао Цзэ-дуна, которые, конечно, признаются «возвышающимися» над жизнью. Китайские панегиристы при этом не замечают, что, возвышая над жизнью «идеи» Мао Цзэдуна и олицетворяющих эти «идеи» героев, они тем самым толкают художников на отрыв героев от жизни, прокламируют как «эстетическую норму» схематическую заданность и условную сконструированность персонажей.

Статья Чжан Ин завершается громкими выводами: «Перенесение на экран революционных образцовых спектаклей, использование в киноискусстве принципа «тройного выдвижения» — это глубочайшая революция в киноискусстве. После успешного перенесения на экран спектаклей «Ловкий захват Вэйхушань», «Красного фонаря» и «Красного женского отряда» был с успехом снят цветной фильм по революционной современной опере «Шацзябан», что принесло нам новый практический опыт. В настоящее время на основе всемерной популяризации революционных образцовых спектаклей, революция в пролетарской литературе и искусстве разворачивается еще шире и глубже».

Итак, фильмы-спектакли, объясняет газета, это и есть «революция в пролетарской литературе и искусстве». И это не пустое заклинание: за ним скрывается мысль о том, что именно и только в Китае создается «истинно революционное искусство», слышится жажда всемирного признания и тяга к международным лаврам, которые как раз сегодня, когда китайская дипломатия пытается вырваться из изоляции на международной арене, нужны ему, как воздух.

Производство фильмов-спектаклей, что понятно каждому, поощряется в Китае не от хорошей жизни, а потому, что китайским кинематографистам боятся доверять производство самостоятельных фильмов на оригинальные сюжеты. Недаром, хотя в Пекине и распространялись неоднократно слухи, что в ближайшем году будет обязательно выпущен «настоящий образцовый революционный фильм», слухи так и остались слухами. Проходил год за годом, а такого фильма все еще не видно: среди кинематографистов Китая еще не появился тот достаточно благонадежный с точки зрения пекинского руководства режиссер, который мог бы поставить такую картину.

И в 1972 году в кинематографии Китая никаких кардинальных перемен не наступило, но теперь все «образцовые» спектакли уже получили свои киноварианты. Новые театральные постановки в Китае уже не возводят в ранг «образцовых», а называют «современными революционными спектаклями». В начале года вышел цветной фильм-балет «Седая девушка», как обычно, ни одного имени в титрах не было названо: борясь с «эгоизмом» и «тщеславием» деятелей кино, в печати избегают упоминать создателей фильма. Но на сей раз имел место исключительный случай: журнал «Чайниз литерачер» (1972, № 7) назвал имя режиссера-постановщика. Им оказался Сан Ху, в прошлые годы известный фильмами «Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай» (1954) и «Моление о счастье» (1956), которые были осуждены в период «культурной революции». Так что Сан Ху, вероятно, прошел «исправление» и приступил вновь к работе по специальности...

К серии фильмов-спектаклей следует, видимо, отнести и три фильма, названных музыкальными. Это фортепианный концерт «Хуанхэ» и «Симфоническая музыка «Шацзябан», а также «Арии из оперы «Красный фонарь» в сопровождении фортепиано». Все три ленты добросовестно перенесли на экран «образцовые» музыкальные программы. Фортепианный концерт «Хуанхэ» был «изготовлен» из одноименной кантаты покойного композитора Сянь Син-Хаян путем удаления «черных слов» и сокращения. Симфоническая музыка «Шацзябан» написана на темы одноименной «образцовой» оперы; арии из оперы «Красный фонарь» тоже «образцовые» и знамениты тем, что при их первом исполнении было «реабилитировано» фортепиано, которое прежде уничтожалось хунвэйбинами как «иностранный и буржуазный инструмент»*.

* См. подробнее: В. Валицкий. «Культурная революция» в музыке.— «Советская музыка», 1970, № 8, стр. 129—138.

В мае 1972 года как большой праздник отмечалось тридцатилетие выступлений Мао Цзэдуна в Яньани по вопросам литературы и искусства. Ради столь знаменательного события были подготовлены и выпущены на экраны сразу три фильма-спектакля: «Красный женский отряд», «Морской порт» и «Гимн Лунцзяну». Выше уже упоминался фильм-спектакль «Красный женский отряд», но то был фильм-балет. После же того как этот «образцовый» балет заслужил «признание руководства», в Пекине на основе балетного либретто написали либретто оперное и поставили оперный спектакль (очередная «победа идей Мао Цзэ-дуна»!), а в завершение сняли еще и фильм-оперу. Так из одного сюжета, если он угоден пекинским руководителям, выжимают все мыслимые формы: оперу, балет, кино- и телефильмы, книжки-картинки для малограмотных, плакаты, открытки и т. п.

Очередной «победой» идей Мао Цзэ-дуна, была объявлена новая постановка «образцовой» оперы «Налет на полк белого тигра». Новая постановка осуществлена по заново подготовленному тексту труппой провинции Шаньдун. Одновременно с постановкой на театральной сцене был выпущен цветной фильм-спектакль, и обоим вариантам обеспечили мощную кампанию поддержки в центральной печати. В опере изображается один из победных боев китайских народных добровольцев во время войны в Корее. Широкое использование этого сюжета оказалось желательным прежде всего из внешнеполитических соображений: пьеса и фильм были призваны «опровергнуть» неопровержимое, должны были набросить некий флер на великодержавный шовинизм, национализм, измену принципам пролетарского интернационализма, характерные для всей современной политики Пекина. Недаром во всех статьях китайской печати о фильме и опере «Налет на полк белого тигра» неизменно отдается словесная дань «пролетарскому интернационализму». Так, «Жэньминь жибао» 12 ноября 1972 года опубликовала статью Хун Фэна под заглавием «Прославление пролетарского интернационализма».

Все эти голословные восхваления пролетарского интернационализма, раздающиеся из Пекина, где по-прежнему последовательно проводится антисоветский и антисоциалистический курс, нельзя воспринимать иначе как сознательный политический камуфляж, и то, что названные выше опера и фильмы вышли в свет в одно и то же время, только подчеркивает, что это была заранее спланированная пропагандистская акция, рассчитанная на дезориентацию мирового общественного мнения.

Острая нехватка игровых фильмов в стране побуждает использовать, хотя бы частично, кинофильмы выпуска прежних лет, снятые до «культурной революции». Из таких картин пригодными были сочтены «Подземная война» (1965)* и «Минная война» (1965). Посвященные событиям антияпонской войны, эти фильмы уже несут явственный отпечаток приближающейся «культурной революции» и отвечают ее основным установкам. В июле 1970 года было объявлено о выходе в прокат четырех китайских художественных фильмов производства шестидесятых годов: «Внезапная атака», «Разгромим агрессора» (киностудия «Первое августа») и «Героические сыновья и дочери», «Защитники железных дорог» (Чанчуньская киностудия). Но над этими старыми фильмами была проделана несложная техническая операция: им дано новое звуковое сопровождение. Таким образом, действующие лица старых фильмов говорят совершенно новый текст, разумеется, целиком и полностью в духе требований момента и маоистской политики. Переработчиков отнюдь не смутило при этом, что на экране герои молчат, пока их новый голос славит Мао Цзэ-дуна, или, напротив, произносят что-то, чего не слышно с экрана. Зато лозунги у них — совершенно «правильные».

Заметим, что подобная переделка, видимо, в полной мере не удовлетворила пекинское руководство, поскольку новых сообщений о дальнейшей деятельности в этом направлении в китайской печати не появлялось.

Итак, художественной кинематографии как

---

* Об этом фильме см. подробнее: Желохов-цев, А. Н. «Культурная революция» с близкого расстояния. М., ИПЛ, 1973.

самостоятельного вида искусства в Китае семидесятых годов практически не существует. Ее подменяют фильмы-спектакли с конкретной политико-пропагандистской задачей. «Налет на полк белого тигра» — лишь последний по времени пример такой продукции. Значит в кино Китая наиболее живы идеи «культурной революции». Здесь нет даже тех малых сдвигов, какие все же заметны в литературе. Китайское кино по-прежнему выглядит своего рода заповедником маоистского экстремизма. Китайские киноработники в своей массе не пользуются доверием пекинского руководства и лишены всякой творческой самостоятельности, например, даже возможности предложить и разработать какой-либо сюжет. Остается заключить, что за последние семь лет маоисты так и не смогли преодолеть сопротивление интеллигенции, не сумели привлечь ее к творческой работе на основе своих требований, как не смогли выдвинуть и что-либо позитивное. Они оказались не способны создать собственную художественную кинематографию. Это очевидный серьезный провал политики Мао Цзэ-дуна в области культуры, и каковы бы ни были ее потуги в ближайшем будущем, неудача стала фактом, от которого не уйти.

●

Перейдем теперь к китайской документальной кинематографии. Она оказалась в несравненно лучшем положении, так как с маоистской утилитарной точки зрения была значительно важнее художественной и могла выполнять сиюминутные, непосредственные задания, успевать обслуживать быстро сменяющие друг друга «идейные установки», откликаться на конкретные политические шаги пекинских руководителей.

Во время «культурной революции» был о р г а н и з о в а н р е г у л я р н ы й выпуск парадных документальных фильмов — о встречах Мао Цзэ-дуна с хунвейбинами, о хунвейбиновских слетах и парадах. Журнал «Новости» продолжал выходить, хотя и с паузами иногда в несколько месяцев, черпая сюжеты только из деятельности самого Мао Цзэ-дуна: встречи с иностранными гостями, посещение слетов и совещаний, речи и т. д.

В 1969 году в Пекине по западным материалам был изготовлен провокационный антисоветский фильм о событиях в Чехословакии. Затем был выпущен «документальный» фильм «Злодеяния новых царей», призванный оправдать китайские провокации на советско-китайской границе. В том же году были сняты документальные ленты о так называемом IX съезде КПК, на котором был завершен разгром Компартии Китая и фактически была создана новая, маоистская партия; а также — фильм о праздновании двадцатилетия КНР. Каждый из этих фильмов находился в прокате в течение многих месяцев. Например, «Празднование двадцатилетней годовщины великой КНР» вышел на экран 11 декабря 1969 года и монопольно демонстрировался в кинотеатрах вплоть до 1 июля 1970 года, когда вышли сразу три фильма, предназначенные для демонстрации на одном сеансе: «Посланец великого китайского народа» — о визите Чжоу Энь-лая за границу, лента о первомайском празднике в Пекине и о митинге 20 мая, когда было зачитано заявление Мао Цзэ-дуна о положении в Камбодже.

Типичной для периода «культурной революции» была лента о годовщине КНР. Содержание фильма исчерпывается праздничной демонстрацией и вечерним фейерверком. Но с того момента, как Мао Цзэ-дун поднялся на трибуну, он безраздельно остается в центре внимания операторов. Диктор провозглашает здравицы, заверяет, что «председатель Мао полон душевных сил и телом необычайно здоров», что «лик его сияет красным светом» и прочее... и прочее... Вся лента проходит под непрерывный рев приветствующих Мао Цзэ-дуна доведенных до экстаза людей. Это явно культовое искусство, граничащее с религиозным, проникнутое истерическим надрывом.

Фильмы 1970 года тоже официально-парадные, но в них истерический накал, характерный для «культурной революции», заметно угасает. Кроме уже упоминавшейся программы из трех фильмов, осенью выходили спец-

выпуски о дипломатических приемах, визитах, беседах и т. п. К 1971 году был выпущен фильм, который не причислишь к официально-парадным лентам,— «Канал красного знамени» («Хунци цюй»). Фильм показывает оросительную систему, построенную в уезде Линьсянь провинции Хунань. Канал строился ручным трудом многих тысяч крестьян около восьми лет. В отдельные периоды число строителей превышало сто тысяч человек, и даже в разгар полевых работ на трассу выходило не менее десяти тысяч человек ежедневно. Чтобы привести воду в засушливый Линьсянь, потребовался циклопический труд: плотина на горной реке высоко в горах, от плотины — туннель под горным хребтом в соседнюю долину, а уже от выхода из туннеля — канал Красного знамени.

Как и во многих других случаях, на этом строительстве маоисты экономили материальные ресурсы, но нисколько не жалели труд и здоровье людей.

Фильм оснащен назойливой пропагандой «идей» Мао Цзэ-дуна, в частности, идеи «опоры на собственные силы», что в данном конкретном случае означает провозглашение необходимости строить канал силами одних крестьян, без материальной помощи государства. Эта «идея» соответствует нынешнему курсу на подготовку к войне, когда маоистское государство направляет все капиталовложения только в военную промышленность, предоставляя сельскому хозяйству развиваться за счет «опоры на собственные силы» и «энтузиазма».

Впрочем, беззастенчивость вообще характерна для официальной пропаганды в Китае; в данном случае имеется еще один аспект: канал Красного знамени был в основном закончен строительством к 1966 году, когда началась «культурная революция», значит, он строился еще в период «черной линии» Лю Шао-ци, а отнюдь не под воздействием «идей» Мао Цзэ-дуна; более того, он был построен как раз благодаря этой «черной линии», при которой государство еще могло выделять крестьянскому строительству цемент, так как без цемента было бы невозможно сложить акведуки и облицевать канал камнем.

Летом 1971 года документальное кино отразило перенесение центра тяжести маоистской активности на внешнюю политику, на те изменения, которые в этой политике произошли.

12 ноября «Жэньминь жибао» отвела страницу откликам на документальные фильмы, появившиеся осенью 1971 года, уже после «дела Линь Бяо». Количество грубо «культовых» фильмов теперь сократилось для обеспечения свободы политического маневра: ответственность за оголтелое неприкрытое обожествление Мао «списывается» теперь на одного Линь Бяо. Но маневр остается всего лишь маневром. Так, фильм «С помощью опоры на идеи Мао Цзэ-дуна прорвана «запретная зона» глухонемоты» снова возвращается к славословиям в честь «великого кормчего». В нем рассказывается о лечении глухонемых в Китае, которые в результате получают возможность... запеть песню о Мао Цзэ-дуне. Главным для фильма и пропаганды является не умение и мастерство китайских врачей, а то, что они в процессе лечения постоянно зачитывают с экрана цитаты из Мао.

Второй документальный фильм осенней программы назван «Шашиюй». Жители Шашиюя собственными силами, без помощи государства построили в горной местности оросительную систему и создали в горах традиционные в Китае террасированные поля. Работы такого рода с массовым применением ручного неквалифицированного труда и при полном отсутствии технических средств были характерным явлением в старом Китае. Теперь масштабы строительства прежнего времени оказались превзойденными, но все заслуги в организации традиционных для Китая мелиоративных работ отнесены на счет «идей» Мао Цзэ-дуна — явный пропагандистский грим. «Опора на собственные силы», которую воспевает в этом фильме официальный текст, в сущности равнозначна отказу заботиться о нуждах деревни, что на деле никак не может служить возвеличиванию маоистских порядков. Однако китайская пропаганда не пони-

мает или делает вид, что не понимает этого. «Жэньминь жибао» в статье о фильме прославляет «революционный дух» китайского крестьянства, которое трудом и потом, одними лишь прадедовскими средствами пытается улучшить условия своего существования без какой-либо технической помощи со стороны государства. Эту-то вопиющую нужду и крайнюю бедность китайской деревни фильм и пытается выдать за особое достоинство и «образец для подражания».

Особенностью маоистской внутриполитической пропаганды, с упором на тезис о «собственных силах», как это видно и по упомянутому фильму, составляет то, что маоисты более не решаются сулить китайскому народу заманчивые перспективы на будущее. Видимо, провал «большого скачка» в конце 50-х годов кое-чему научил пекинское руководство и до некоторой степени лишил уверенности в себе.

1972 год характеризовался дальнейшим количественным ростом документальной кинопродукции. При этом сохранились прежние темы: официально-парадная; спорт; «достижения» на основе «идей» Мао Цзэ-дуна. Впрочем, самого Мао Цзэ-дуна показывали в 1972 году на экране значительно меньше и реже, чем в прошлые годы.

К новому году вышла программа из пяти документальных фильмов, довольно непримечательных.

В первое полугодие регулярно выпускались фильмы о визитах иностранных делегаций, вплоть до 17 июня, когда «Жэньминь жибао» анонсировала выход в прокат сразу пяти картин, отличающихся от прежних отсутствием парадной тематики. Все фильмы затрагивают — разумеется, в духе официального курса, но все же затрагивают — вопросы производства, медицины, военной подготовки. В программу вошли: «Гимн на промышленном фронте», «Электротехническая бригада имени Восьмого марта, работающая без выключения тока», «Реплантация отсеченной конечности», «Хорошо тренироваться в полевых лагерях», «Война с рекой Хайхэ».

28 июля вышел фильм «Широкое поле деятельности» — о грамотной молодежи, направленной из городов Китая на работу в деревню. Фильм затрагивает больной для страны вопрос, но так, что на экране создается видимость полного благополучия, которого на самом деле нет и в помине. Отправка грамотной молодежи в деревню не была вызвана нуждами сельского хозяйства, где при отсутствии механизации этой грамотной молодежи нет другого занятия, кроме все того же бесперспективного ручного физического труда. Молодежь выслали потому, что «культурная революция» задержала экономическое развитие Китая и для молодых в городской промышленности не было необходимого числа рабочих мест. Чтобы избавиться от молодежи, которой грозила безработица, ее и выслали на «физический труд» в деревню, причем под высылку попали те самые хунвэйбины, которыми пекинское руководство еще недавно воспользовалось для разгрома законных партийных органов.

Следующая программа документальных фильмов, вышедшая к национальному празднику 1 октября 1972 года — всего девять фильмов, — снова включала малое число научно-популярных лент: «Кокосовая пальма», «Уничтожение домашних белых муравьев», «Парализующие уколы для домашнего скота».

В целом за 1972 год отмечается увеличение числа документальных и научно-популярных фильмов (в печати упоминалось более 30 лент) и робкое расширение их тематики. Уменьшалось — относительно — навязчивое повторение маоцзэдуновских изречений опять-таки в связи с политическим маневрированием, рассчитанным, видимо, на зарубежную аудиторию. Но сколько-нибудь глубокими, принципиальными эти изменения, конечно же, посчитать нельзя. Незначительное расширение тематики при тщательном, догматическом сохранении и даже активизации основ прежнего политического курса Пекина призвано лишь камуфлировать линию маоистов в новых условиях.

●

«Культурная революция» привела к паузе в демонстрации китайских фильмов за преде-

лами Китая прежде всего потому, что нечего было показывать: маоисты практически не имели официально одобренных фильмов, снятых в духе новых требований. Единственным исключением стал фильм «Подземная война», который хотя и показывали, но только весьма ограниченно. Лишь в 1970 году его вывезли в заграничное турне*. Следует, впрочем, оговориться: показ китайских фильмов за границей обычно не равнозначен их широкому прокату или хотя бы демонстрации в одном кинотеатре; фильм показывают на специальном просмотре или на вечере в китайском посольстве для приглашенных; иногда устраивается сеанс для лиц китайского происхождения, живущих в данной стране.

В 1971 году пекинское руководство стало предпринимать, пожалуй, впервые после 1966 года, энергичные усилия, чтобы продвинуть китайские фильмы за границу. Так, в начале 1971 года Пекин санкционировал широкую демонстрацию своих фильмов в Гонконге. Там были показаны два цветных фильма-спектакля «Ловкий захват Вэйхушань» и «Красный фонарь». Китайская печать воспользовалась этим, чтобы объявить на всю страну об «огромном» успехе своих фильмов в Гонконге. Стало быть, основной целью был все же внутриполитический эффект: убедить несогласных в том, что «образцовые» произведения нового искусства действительно превосходны и могут иметь успех за рубежами Китая (чего на самом деле не было).

Китайские дипломатические представительства за границей в этих же целях теперь систематически показывают гостям фильмы по «образцовым» спектаклям. Летом 1971 года по многим странам прошел фильм-балет «Красный женский отряд». А в самом Пекине «образцовые» спектакли и фильмы по ним показывали всем иностранным делегациям, прибывавшим в Китай. На международной ярмарке китайских экспортных товаров в Гуанчжоу демонстрация таких фильмов превратилась чуть ли не в обязательную программу пребывания для коммерсантов, ищущих выгодных сделок. А в сентябре китайские дипломаты показывали гостям очередной фильм-спектакль «Ловкий захват Вэйхушань».

В 1971 году фильм-балет «Красный женский отряд» был направлен для демонстрации на Международный кинофестиваль в Венеции. Но после фестиваля китайская печать ограничилась лишь краткими сообщениями и цитированием похвальных отзывов «друзей», не названных по именам. Факт участия страны в международном кинофестивале после долгого перерыва, как ни странно, не послужил поводом для широкой кампании в печати. Видимо, маоисты не были удовлетворены результатами своей фестивальной акции. И не мудрено: дебют на Венецианском фестивале не принес китайскому кино лавров. Правда, затем фильм показывался на некоторых зарубежных экранах, но и после этого дело ограничилось одной-двумя рецензиями, с весьма двусмысленными положительными отзывами. В Пекине же явно ждали фурора, ждали, что за ним признают право на новое слово, на «революцию в киноискусстве». Ничего подобного, конечно, не случилось, отсюда и очевидное разочарование.

Позднее большая китайская кинопрограмма из трех фильмов демонстрировалась в одном из кинозалов Парижа. Публике и рецензентам были показаны документальный фильм «Строительство Нанкинского моста через Янцзы», экранизация балета «Красный женский отряд» и «Подземная война». Но и на этот раз отклики, появившиеся в прессе, были иронические.

Чтобы полностью оценить провал, нужно вспомнить, что некоторые органы печати Запада, играющие в «левацкий радикализм» и спекулирующие на развязном антисоветизме, всемерно пытаются приукрасить положение в Китае и польстить маоистам хоть в чем-нибудь. Но при всем желании похвалить маоистское «киноискусство» это оказалось невозможным: ведь фильмы-то демонстрировались... Разочарование было полным, китайская пресса молчала, набрав в рот

* С. А. Торопцев. Китайское кино сегодня.— «Проблемы Дальнего Востока», 1972, № 4, стр. 91.

воды, как будто вообще никакого выхода на зарубежный экран и не было.

Летом 1972 года на кинофестиваль в Венецию был направлен китайский фильм-балет «Седая девушка». И вновь выход на международную арену не оправдал ожиданий: китайская печать ничем не смогла похвастаться, для пропаганды и этот демарш оказался безрезультатным.

Сложившееся положение с международной репутацией и престижем китайского кино не может не беспокоить пекинское руководство, проводящее политику расширения связей с капиталистическими государствами. Неустанные попытки «завоевать авторитет» до сего дня остались без последствий. Следует ожидать, что в Пекине в скором будущем попробуют поправить дело, предпримут новые шаги, но, каковы бы они ни были, опыт прошедших лет ясно подтверждает: на путях «культурной революции» и антисоветизма не стяжать ни славы, ни признания.

В самом Китае маоисты последовательно проводят политику культурной изоляции китайского народа от окружающего мира, особенно от стран социализма и СССР. Отказ от демонстрации советских фильмов, а затем и вообще иностранных фильмов стал составной частью этой политики.

В 1971 году больше, чем в любом из предыдущих лет после «культурной революции», китайскому зрителю показывали иностранные фильмы, но чрезвычайно узкого выбора. Были проведены кинонедели албанских, корейских и вьетнамских фильмов — этим и ограничивается репертуар проката зарубежных картин. При этом число допущенных на китайский экран корейских и вьетнамских фильмов было очень ограниченным.

В 1972 году прежние тенденции сохранились.

Чрезвычайная узость отбора произведений кино из немногих стран мира показывает, что политика пекинского руководства в области культуры носит четко выраженный изоляционистский характер. В кино эта политика проявляется особенно наглядно: ни в какой другой стране мира нет столь изолированного кинопроката. Сложившееся положение еще раз свидетельствует, что китайский народ в угоду националистическим, великодержавным целям всемерно изолируется не только от киноискусства европейских социалистических стран, но и от творчества прогрессивных кинематографистов стран Азии, Африки и Латинской Америки, хотя на словах в Пекине любят афишировать свои симпатии к странам «третьего мира». Слова и дела пекинских руководителей и здесь совершенно не сходятся. Китайская пресса в лице центральных газет — специальной кинопрессы в Китае сейчас не существует — полностью игнорирует мировую кинематографию, не считая нужным давать о ней какую-либо информацию.

Итак, маоистский Китай за последние семь лет оказался полностью неспособен возобновить работу художественного кинематографа, не говоря уже о создании чего-либо значительного в киноискусстве. Китайские киноработники по-прежнему изолированы от прогрессивного киноискусства мира. Иными словами, кинематография Китая в тупике, и есть очевидные признаки разочарования в самом Пекине: никакой «революции в киноискусстве» учинить не удалось, лавров не стяжали... Нельзя же называть фильмами «образцовые» оперы и балеты, снятые на пленку!..

Нет сомнения, что в Китае много людей, способных и умеющих работать в кино, делать по-настоящему хорошие фильмы. В свое время многие китайские фильмы пользовались высокой репутацией, а в нашей стране — горячей симпатией. На маоизм лишил талантливых режиссеров, сценаристов, актеров возможности заниматься творческой работой и тем самым нанес китайской культуре непоправимый ущерб.

Подлинный расцвет китайского кино станет возможным только тогда, когда оно освободится от воздействия удушающих маоистских догм, слепого шовинистического политического курса пекинского руководства.

Отовсюду

Великобритания

Молодые режиссеры Кевин Браунлоу и Эндрю Молл, известные своим антифашистским фильмом «Это случилось здесь» (о воображаемой оккупации Британских островов гитлеровскими войсками), приступили к съемкам следующего совместного фильма. Он называется «Товарищ Джейкоб» и посвящен «диггерам» («копателям») — одной из самых радикальных группировок английской буржуазной революции XVII века, отрицавшей частную собственность и сословные привилегии. «Диггеры» возделывали общинные земли и пустоши, но землевладельцы с помощью военной силы лишили их и этого последнего оплота коллективного землепользования.

Замысел ленты возник у режиссеров еще в 1965 году, когда они прочли роман Дэвида Каута, посвященный «диггерам» и их предводителю Джеррарду Уинстенли. С тех пор Браунлоу и Молл безуспешно старались склонить самых различных продюсеров к финансированию картины. «Прошу прощения, но что-то мне не нравится этот Уинстенли», — заявил один из продюсеров. Другой финансовый деятель из Голливуда ссылался на то, что тема картины могла бы прозвучать в годы экономической депрессии 30-х годов, но, якобы, совершенно не подходит сегодняшнему дню.

Пока шли поиски источника финансирования фильма, инсценировка романа Каута, сделанная Джоном Макгратом, успела пройти на театральной сцене. Только после того, как Британский киноинститут объявил политику поддержки проектов, не финансируемых киноиндустрией, Браунлоу и Молл смогли снова вернуться к старому замыслу. Сумма, отпущенная киноинститутом, минимальна, и режиссеры опираются на добровольную помощь частных лиц и общественных организаций, занимающихся историей Англии XVII века. Костюмы, сельскохозяйственные орудия, дома — все будет передано в фильме с предельной точностью. Подходящие типажи выбирались среди непрофессионалов, причем, как говорит Браунлоу, мода на длинные волосы весьма облегчила поиски. Роль Уинстенли будет исполнять актер Майлс Халливел.

●

Вновь — в который раз! — обретает жизнь на экране роман Александра Дюма «Три мушкетера». Это будет эксцентрическая комедия, и ставит ее известный мастер этого жанра режиссер Ричард Лестер. Роль коварной Миледи сыграет Катрин Денев, а тихую робкую Констанцию воплотит Рэкел Уэлч, обычное амплуа которой — «роковая женщина». В роли мужа Констанции Бонасье, шпиона кардинала Ришелье, — известный французский певец и актер Шарль Азнавур. Образ Д'Артаньяна в этой кинокомедии воссоздаст Майкл Йорк. О неугасающем интересе кино к роману Дюма свидетельствует то, что одновременно с этой экранизацией идет работа над двумя вариантами: в Соединенных Штатах близка к завершению мультипликационная лента «Три мушкетера», а во Франции — картина режиссера Андре Юнебелля, в которой в виде мушкетеров предстанут члены популярной в Париже труппы иллюзионистов «Шарло».

Италия

В 1968—1969 годах группа прогрессивных итальянских кинематографистов, возглавляемая режиссером Стефано Де Стефани, вместе с кинематографистами Движения за освобождение Анголы сняла фильм «По поводу Анголы», который только теперь вышел на экран в Риме. Этот фильм о борьбе народов Анголы, Мозамбика, Гвинеи (Бисау) против португальских колонизаторов представляет собой значительный вклад в документальное кино Италии. Он получил высокую оценку критики и привлекает большой интерес зрителей, хотя демонстрируется лишь в одном кинотеатре итальянской столицы. Газета «Унита» в рецензии на фильм пишет: «С острым чувством ритма и кинематографического повествования авторы разделили свои «впечатления очевидцев» на несколько глав, которые иллюстрируют не только «технику» и стратегию вооруженной борьбы, но также и прежде всего — сложный момент создания народной власти, осуществляемой посредством сельских комитетов действия. От Вьетнама до Анголы насилие империализма терпит поражение, над ним одерживает верх терпеливый и непобедимый разум народной вооруженной борьбы. Вот первое, документальное и непосредственное свидетельство этому — фильм, который рассказывает нам о народе, идущем навстречу своему освобождению».

●

На экранах Италии идет фильм Уго Грегоретти «Баня» по пьесе Владимира Маяковского. В основе картины — спектакль римской драматической труппы «Грантеатро», пользовавшийся широким успехом у зрителей. Грегоретти — руководитель профсоюзов итальянских режиссеров и сценаристов, видный деятель движения за демократизацию итальянского кино. Работа над социально-фантастической комедией «Омикрон», принесшей режиссеру известность, несомненно помогла ему в съемках «Бани». Хотя Грегоретти в целом ограничивается тем, что верно и точно воспроизводит театральный спектакль, он подчеркивает многие моменты действия при помощи чисто кинематографических приемов. Донести сложную для итальян-

ского зрителя тематику пьесы и ее сатирические образы помогает введение к фильму, текст которого написал кинокритик газеты «Унита» Аджео Савиоли. Эта вступительная часть иллюстрирована режиссером своеобразным монтажом различных материалов, относящихся к эпохе написания пьесы (плакатов, фотографий, окон сатиры РОСТА).

●

Завершена съемка нескольких «политических» фильмов. Привлекают внимание две картины: «Убийство Маттеотти», которую поставил режиссер Флорестано Ванчини, (фильм вышел в прокат) и «Джордано Бруно», которую готовит Джулиано Монтальдо. Режиссера Ванчини советский зритель знает по антифашистскому фильму «Долгая ночь 1943 года». Антифашистской по своей направленности является и его новая лента. В 1924 году произошло одно из первых преступлений итальянского фашизма, взбудораживших «общественное мнение: чернорубашечники похитили и убили депутата-социалиста Джакомо Маттеотти, одного из лидеров антифашистской оппозиции. Историю этого преступления Ванчини воссоздает на экране в манере той «документальной реконструкции», которая получила распространение в современном итальянском политическом кино. Сценарий написал режиссер в соавторстве с Лючио Баттистрада. Замысел фильма о Маттеотти прогрессивные режиссеры вынашивали уже очень давно, еще со времен неореализма, но всякий раз наталкивались на всевозможные препятствия: отказ продюсеров финансировать постановку, запреты и помехи со стороны правительственных органов, ведающих кино, представителей правых кругов. Наконец Ванчини сумел преодолеть все барьеры, и в Сассо, в полсотне километров от Рима, начались съемки. Режиссер рассказал журналистам, что он тщательно изучил все относящиеся к «делу Маттеотти» архивные документы, газеты, фотографии, встречался со многими свидетелями и участниками событий. Роль Джакомо Маттеотти исполняет популярный актер Франко Неро. В роли следователя Мауро Дель Джудиче— Витторио Де Сика. Образ Антонио Грамши, основателя Итальянской коммунистической партии, воплотил в фильме актер Риккардо Куччолла, известность которому принесло участие в фильме «Сакко и Ванцетти».

Вторая картина, выход которой с надеждой ожидают итальянские критики, по словам ее постановщика Монтальдо, продолжает тему «Сакко и Ванцетти». Фильм о Джордано Бруно рассказывает о «новом человеке», несгибаемом борце, жертве мракобесия и реакции. Судьба философа из Нолы, сожженного на площади Кампо де Фьори в 1600 году, продолжает волновать итальянцев — на сценах итальянских театров с большим успехом вот уже несколько лет идет пьеса прогрессивного драматурга Моретти «Процесс Джордано Бруно». «Я затратил полтора года, чтобы собрать все материалы о мятежном монахе-доминиканце, — говорит Джулиано Монтальдо. — Он продолжает притягивать меня многогранностью и богатством своей личности; его мысль опередила время по крайней мере на несколько веков». На роль Джордано Бруно приглашен актер Джан Мария Волонте. Натурные съемки будут вестись в Венеции, Риме, Неаполе и Франкфурте.

●

Итальянская федерация киноклубов направила дирекции Итальянского радио и телевидения телеграмму, в которой выражается решительный протест против нетерпимых сокращений и искажений текста шедевров советского киноискусства, показываемых по римскому телевидению. «Заслуживавшее всяческого одобрения намерение показать по телевидению в Италии фильмы «Броненосец «Потемкин» Сергея Эйзенштейна и «Мать» Всеволода Пудовкина было осуществлено таким образом, что возмутило телезрителей»,— говорится в телеграмме. Оба полнометражных фильма были показаны в один вечер, один за другим; в итальянском «переводе» их текст подвергся различным «манипуляциям», цель которых, по существу, сводилась к стремлению ослабить воздействие классических кинопроизведений. Подлинный текст был искажен, сокращен, подменен «комментарием», многие титры фильмов были выпущены. Итальянский текст и «сопроводительное слово» были выполнены неквалифицированно, то же самое можно сказать и о музыке. «Речь идет, в сущности,— говорится в конце протеста,— о самом настоящем оскорблении, нанесенном телезрителям».

Колумбия

В этом году Международный фестиваль политического фильма в Гренобле открылся лентой колумбийского режиссера Карлоса Альвареса «Что такое демократия?». Таким образом устроители фестиваля выразили протест против незаконного ареста в Колумбии автора фильма и его супруги, обвиняемых в «подрывных действиях против демократических институтов» и в «апологии преступления».

«Наш фильм,— рассказал Карлос Альварес в интервью корреспонденту журнала «Сине кубано» незадолго до своего ареста,— делает попытку проанализировать избирательную систему в Колумбии. Начинается он с событий 30-х годов, затем рассказывается о нескольких президентских выборах, когда к власти попеременно приходили то представители либеральной, то консервативной партий, и, наконец, мы показываем обстановку, в которой проходили выборы президента в 1970 году. Это кульминационный пункт, подтверждающий нашу главную мысль: избирательная система в Колумбии — это фарс, абсолютно чуждый нынешним умонастроениям колумбийцев. Недаром в этих выборах приняло участие менее 50 процентов зарегистрированных избирателей».

По окончании фестиваля в Гренобле его жюри выпустило специальное воззвание к прогрессивным кинематографистам мира, в котором содержится энергичный протест против действий колумбийских властей и требование немедленно освободить Карлоса Альвареса.

Коста-Рика

Недавно созданная здесь национальная компания по производству фильмов приступила к осуществлению своего первого проекта: совместно с мексиканской фирмой «Матела-фильм» снимается полнометражная художественная лента «Умереть на заре». В основе сюжета — судьба мотогонщика и рассказ о гонках, ставших последними в его жизни. Режиссер фильма — Хулио Альдама. На главные роли приглашены известные мексиканские актеры Рохелио Герра и Нубия Марти, а в других ролях заняты костариканские артисты.

Куба

В крупнейшем кинотеатре Гаваны «Радиосентро» (1800 мест), в том самом, где в апреле 1961 года, на следующий день после агрессии на Плайя Хирон и в заливе Кочинос была впервые показана советская кинопанорама «Широка страна моя...» Романа Кармена, состоялась премьера цветного полнометражного документального фильма «Мы не имеем права ждать». Лента в живой, оригинальной форме рассказывает о гигантской работе, осуществляемой кубинской революцией на стройках страны. При этом величие революции, пафос строительства новой жизни выводит на передний план трудящегося человека новой Кубы; именно он является главным героем картины. Фильм демонстрирует огромную важность работы, ведущейся в стране, и силу духа кубинцев. Режиссер картины — Рохелио Парис. Он же вместе с Фернандо Салинасом написал сценарий. Операторами были Иван Наполес, Ливио Дельгадо, Рауль Родригес, Марио Гарсия Хойя, Пабло Мартинес. Интересно отметить, что каждый из операторов стоял во главе своей съемочной группы и работал с ней отдельно от остальных по конкретному плану и в своем районе. Две такие группы вели съемки с вертолетов, остальные работали на земле. Они исколесили всю страну, снимали в течение тридцати дней и охватили около двухсот строек.

Польша

Витольд Лесевич, создатель известных советскому зрителю картин «Дезертир», «Год первый», «Апрель» и недавно законченной исторической драмы «Болеслав Смелый», работает над новым фильмом, биографическим по жанру, посвященным выдающемуся польскому революционеру — генералу Ярославу Домбровскому. Домбровский был одним из руководителей «партии красных» в восстании 1863—1864 годов, участвовал в сражениях против царских войск и после поражения восстания эмигрировал во Францию. Во время Парижской коммуны он руководил военными операциями коммунаров и пал на парижских баррикадах в 1871 году.

Франция

Фильмы двух видных французских режиссеров продолжают подвергаться цензурным преследованиям: это «Красные свадьбы» Клода Шаброля и «Нет дыма без огня» Андре Кайятта. Выход на экран первого из них задерживается, по словам режиссера, из-за того, что в нем якобы неверно обрисована фигура некоего депутата парламента от правой партии. Фильму Кайятта (такое случалось и с его прежними картинами) чинятся всякие помехи, ибо правящие круги, видимо, не хотят ворошить «дело Марковича» — скандальную уголовную историю, в которую были замешаны многие видные лица и такие знаменитости, как, например, популярный актер Ален Делон и его бывшая жена Натали,— а сюжет фильма «Нет дыма без огня» в какой-то мере повторяет перипетии этого грязного дела, при расследовании которого раскрылись некоторые стороны «сладкой жизни» и преступного шантажа. После того, как цензура выразила свое отрицательное отношение к фильму, фирмы, финансирующие создание картины, отказали Кайятту в деньгах, и режиссер был вынужден приостановить съемки. Однако затем Кайятт заявил, что продолжит работу вопреки всем трудностям. Действие фильма происходит в период перед выборами; силы, враждебные одному из кандидатов в депутаты, делают все возможное, чтобы помешать его избранию. Используя различную аппаратуру подслушивания и наблюдения, они вмешиваются в частную жизнь кандидата, пытаются скомпрометировать его жену, распространяя фальсифицированные фотографии для шантажа и запугивания. В главных ролях — Анни Жирардо, Мирей Дарк, Робер Фрессон.

●

К съемкам новой картины с участием Жана Марэ приступил в Египте режиссер Жан-Габриэль Альбикоко. В этом фильме, который, называется «Клетка на воде», Жану Марэ предложена роль знаменитого киноактера, женатого на миллиардерше (по всей вероятности, партнершей французского актера будет Сильвана Мангано). Жан-Габриэль Альбикоко нашел в Александрии особняк, в интерьерах которого будут сняты некоторые сцены картины. Действие картины развертывается в основном на яхте во время увеселительной прогулки. Однако обстоятельства складываются весьма драматично, и из семи человек, отправившихся в морское путешествие, пятеро погибают. В картине, кроме Жана Марэ и Сильваны Мангано, снимаются Морис Роне и английская актриса Шарлотт Рэмблинг.

ИСКУССТВО КИНО ИСКУССТВО

Три четверга

Сценарий в трех новеллах

Левиан Чумичев

Новелла первая

Дом выделялся среди других. Не дом, а «терем-терем-теремок». Ворота, крыша, окна, наличники — все утыкано разноцветными деревянными завитушками. А на крышу взлетел деревянный же петух, растопырил крылья, клюв раскрыл — вот-вот закукарекает.

Рядом со смешным домом стоял такой же смешной сарай.

На сарае сидел лысоватый человек и свистел в четыре пальца. Было Федору Васильевичу Рожнову под шестьдесят.

А его внуку, Сережке, лет десять. Сережка стоял рядом с дедом и размахивал длинным шестом с тряпкой на конце.

Отсюда, с крыши, хорошо было видно деревню: дома, ощетинившиеся телевизионными антеннами, заброшенную старую церквушку на взгорке, каменно-стеклянный клуб.

Деревня жалась к нескончаемой горе, а внизу, за деревней, извивалась неширокая речушка — Вихляйка.

От домов к речке опускались огороды и почти каждый упирался в баньку.

За речкой разлеглись нескончаемые поля.

Августовское солнце еще не выбралось на небо — крыша сарая поблескивала ночным инеем.

Старик и мальчишка глядели в небо на голубей.

— Кто же это, Серега? Никак вислокрылый?

— Да ты что, деда? Чернозобый голубенок это. Просто у них летка с вислокрылым одинаковая.

Из хлева с подойником в руках вышла жена Рожнова, Полина Ивановна:

— Эй, мужики! Слазьте давайте.

Федор Васильевич стал по лестнице спускаться с крыши, и тут оказалось, что хромает Рожнов, не шибко, но хромает.

Из дома во двор выпорхнула дочь Рожнова, Валентина, красивая восемнадцатилетняя девушка. Она торопливо перебежала двор и исчезла за воротами.

Она уже миновала деревню, когда сзади заурчала машина. Валька вздрогнула, насторожилась. Шагу прибавила. Не доходя до основного сворота с дороги, она перепрыгнула кювет и свернула на тропинку, ведущую к току.

Самосвал круто тормознул. Опустился в кювет. Подмял под себя тропинку и припустил за Валькой. Догнал. Встал рядом как вкопанный. Из кабины выпал Матвей Захаров — коротко стриженый парень в выцветшей гимнастерке.

Валька рáсцвела вся. Потянулась навстречу парню. Похоже, что из-за этой минуты и поднялась она в такую рань.

— Ну, здравствуй!

Рожнов кончал завтракать. Куском хлеба

Сценарий премирован на Всесоюзном конкурсе на лучший сценарий художественного фильма о современном рабочем классе.

тщательно подчистил тарелку. Выпил стакан молока.

Все время порывавшаяся что-то сказать Полина Ивановна выговорила наконец:

— Макаровна сказывала, будто Валька наша...

Рожнов настороженно глянул на жену.

— ...С Мотькой Захаровым, мол, стакнулись... Телевизор какой-то переносной по ночам глядят. Поругала я ее, а она молчит.

— Не надо ругать,— вздохнул Федор Васильевич.

— Садись, до тока доброшу,— говорил Мотя.

— Не надо. Ваши вот-вот поедут. Отстанешь.

— Я не отстану. Я, Валюха, кого хошь обгоню... Ты задержись вечером.

— Ладно,— сказала Валька и пошла к току.

Мотька развернул самосвал. Направил его на дорогу. Передок нырнул в кювет, но наверх выбраться не смог. Самосвал торкнулся было назад — бесполезно.

Злой Мотька высунулся из кабины. Валя скрылась на зернотоке.

Рожнов вывел из сарая чудну́ю машину: колеса маленькие, то ли от детского самоката, то ли от мотороллера, руль чуть ли не из водопроводных труб, кожух из помятой нержавейки, а здоровенная фара — явно тракторная. Вывел Рожнов свой агрегат за ворота, устроился в седле от мопеда, нажал ногой на железку и затарахтела самоделка по-мотоциклетному.

И по деревне Рожнов катил довольно быстро. Доехал до сворота к току.

В кювете бился самосвал Моти Захарова.

— На ловца и зверь,— бормотнул Рожнов, остановил свою тарахтелку.

— Тебя что, нечистая сила сюда затащила? — спросил Рожнов.

— Чистая вроде,— пробурчал Мотя Захаров и снова попробовал спятить машину.

— Ну-ко вылазь, ядреный корень.

Рожнов забрался в кабину. И не сразу взялся за руль: вся кабина самосвала была уляпана портретами разномастных пляжных красавиц. Около правой дверцы, вместо всегдашнего шкафчика отливал матовой белизной телевизор.

Рожнов оглядел кабину. Сказал:

— Слушай, Матвей, убери ты эту хреновину, а то из кюветов вылезать не будешь.

— Да вы что, Федор Васильевич,— сунулся в кабину Мотя.— Это же комфортом называется!

Захаров щелкнул клавишей. Экран засветился, и из глубины телевизора выплыла сетка.

— Питается от батареек, называется «Юность»,— с видимым удовольствием объяснял Мотя Захаров.

А Рожнов углядел, как, перевалив через мост, на выручку к самосвалу устремилась машина.

Федор Васильевич вылез из кабины. Тяжело побрел к своему самокату. Остановился. Хотел сказать что-то Захарову, да не сказал. Вздохнул только.

Полуденное августовское солнце, словно желая показать, что оно еще полно силы, нещадно припекало.

Огромное поле ржи было почти скошено. Оставшуюся часть с разных сторон дожинали два комбайна. Еще пять машин стояли в сторонке, около них отдыхали запыленные комбайнеры, поджидали замешкавшихся товарищей.

...Один из комбайнов тяжело выдыхал зерно в кузов самосвала.

Мотя Захаров вел машину «в ногу» с комбайном, постоянно оглядывался на кузов. Наконец высунулся из кабины. Крикнул «Стоп!», крутанул баранку, и самосвал, покачиваясь, поплыл по жнивью.

Осторожно, чтобы не расплеснуть зерно, машина выбралась на дорогу.

И тут что-то закричали отдыхавшие комбайнеры, двинулись к самосвалу, обступили его. Залезли с обеих сторон на подножки, открыли дверцы, втиснулись в кабину.

— Покажь!

Мотя Захаров послушно щелкнул клавишей — экран телевизора засветился.

— Питается от батареек, можно подключить в сеть или к аккумулятору. Называется «Юность», ловит две программы. Размер экрана сто шестьдесят миллиметров по диагонали,— привычно затараторил Мотя.

А на экране появилась симпатичная, беловолосая девушка и сказала:

— Начинаем передачу «Бойцы вспоминают минувшие дни». Сегодня у нас на студии герои триста семьдесят пятой Уральской дивизии.

— Сколько стоит? — спросил молодой комбайнер.

— Двести пятьдесят,— ответил Мотя. Выключил телевизор, и самосвал покатил дальше.

Самосвал спустился к неширокому дощатому мосту и остановился — с той стороны ехал бортовой ЗИЛ.

Когда кабины машин поровнялись, ЗИЛ тоже встал.

— Ты чего? — удивился Мотя.

Шофер выпрыгнул из своей машины, встал на подножку самосвала:

— Дай еще разок гляну. Кажись, уговорил бабу, после уборочной тоже приобретем...

Мотя, не глядя, нажал клавишу.

Теперь симпатичная девушка сидела за низеньким столиком. Вокруг нее разместились пожилые мужчины — все при орденах и медалях. Один из них, особенно щедро усыпанный наградами, был в генеральской форме.

Рассказывал генерал:

— Водителя сразу убило, а мы — кто ранен, кто оглушен. Я чувствую, что жив, но пошевелиться не могу. И еще слышу вроде работает мотор у нашего КВ. А потом пехотинец этот появился, гвардии младший сержант Рожнов Федор Васильевич. В общем он не только нас от смерти увез, а еще одну тридцатьчетверку на буксир прихватил — у той мотор был поврежден. Оказалось, Рожнов до войны трактористом работал, и вообще в технике хорошо разбирался.

— А после войны вы с Рожновым не встречались? — спросила симпатичная девушка.

— Не пришлось,— ответил генерал.— Его ранило в январе сорок пятого на Гронском плацдарме под Будапештом. После госпиталя его демобилизовали... Надеюсь, что сегодня вечером он прибудет в Дом офицеров. Всем оставшимся живым ветеранам разосланы уведомления о нашем... ну, юбилее, что ли. Тридцать лет все-таки прошло.

И Мотя и шофер, разинув рты, слушали передачу.

— О нашем Рожнове начальник-то говорил,— почему-то шепотом сказал шофер.

— Так уж и о нашем,— засомневался Мотя.— Мало ли Рожновых на свете.

— Так слышал же — Федор Васильевич.

— Совпали. Наш не может, наш тихий.

Машины разминулись: ЗИЛ, урча, стал взбираться на взгорок, а самосвал застучал по бревенчатым клавишам моста.

Колхозный ток переполнен зерном. Битком набит перегороженный на сусеки огромный амбар.

Терриконище хлеба высился под навесом.

А на открытой площадке громоздились еще два здоровенных бута.

К одному из них приткнулась машина, и люди сбрасывали с нее зерно.

Из другого бута высасывал хлеб очиститель вороха и по транспортеру подавал в бункер, из которого зерно попадало в сушилку.

Около этих шумливых машин хозяйничал машинист зернотока Федор Васильевич Рожнов.

...А начинался ток с весов. Они похожи на огромные ворота. Очередная машина въехала в них и остановилась. Весовщица за стеклянной перегородкой передвинула гирьку — противовес на длинном рычаге весов. Махнула шоферу: «Отъезжай».

Весовщица — Валентина Рожнова.

К току на пропыленном «Урале» катил еще более пропыленный колхозный бригадир Николай Иванович. Институтский значок с трудом проглядывался сквозь пыль на лацкане пиджака. Бригадир слез с мотоцикла, подошел к Вальке.

Валька колыхнула бумаги:

— Шесть тысяч двести центнеров. Прямо

не верится, Николай Иванович. И везут и везут.

— Кончим скоро,— устало сказал бригадир и подсел к столу: — Дай-ка гляну,— и он погрузился в бумаги.

...Федор Васильевич Рожнов, прихрамывая, прошел в сушилку. Присел на обшарпанный табурет. Стянул с левой ноги керзовый сапог, размотал портянку. Морщась, стал бережно разминать ногу — она явно болела.

А ток полнился шумами.

Сюда, в сушилку, врывалось бибиканье машин, голоса людей, гул моторов.

Но вот что-то изменилось в этом монотонном шуме — Рожнов насторожился, вслушался. Ловко крутнул вокруг ноги портянку. Торопливо натянул сапог.

А с улицы уже кричали:

— Федор Васильевич!

Рожнов прошел сквозь присмиревших женщин к замершему зернопогрузчику. Открыл люк.

— Что случилось!? — крикнул от весов бригадир.

Рожнов успокаивающе махнул бригадиру рукой — мол, дело пустяковое, сейчас исправлю.

А тем временем на ток въехала девушка на велосипеде. За спиной у нее моталась почтальонская сумка. Почтальонша прямиком подкатила к зернопогрузчику:

— Дядя Рожнов! Вам письмо казенное!

И тут же на ток, минуя весовую, ворвался самосвал Моти Захарова. Мотя громко закричал:

— Федор Васильевич! Скорей сюда!

Из нутра зернопогрузчика появилась голова Рожнова. Прежде чем опуститься на землю, он хмуро сказал женщинам:

— Ремень слетел. Поровней подгребайте, бабы. Мотор надсадите.

Рожнов включил зернопогрузчик и, крякнув, тяжело слез на землю.

С одной стороны почтальонша совала Рожнову конверт, подоспевший Захаров силком тянул к своей кабине.

Растерявшийся Рожнов вскоре оказался у телевизора. А на экране была уже только симпатичная девушка. Одна. Улыбаясь, она говорила:

— Ваши отзывы и пожелания шлите по адресу: Свердловск, улица Луначарского, двести двенадцать...

Телевизионная девушка прощально улыбнулась и исчезла.

— Ты чё меня таскаешь? — сердито спросил Рожнов.

— Дык дак,— забормотал Мотя,— вроде как про вас говорили.

Рожнов зло оглядел Мотю, хотел сказать что-то, но, покосившись на почтальоншу, буркнул только:

— Баламут ты, Мотя.

— Вы прочитайте, письмо срочное и казенное,— сказала почтальонша.

Рожнов взял конверт и захромал к сушилке.

На столике у Вальки крякнул телефон. Она приложила трубку к уху и тут же отдала бригадиру:

— Сам звонит.

Николай Иванович почтительно слушал. Затем сказал:

— Хорошо. Сейчас распоряжусь.

Он выглянул из Валькиной конторки, крикнул:

— Федор Васильевич!

Направлявшийся к сушилке Рожнов остановился. Повернул к конторке.

Бригадир вышел ему навстречу.

— У дальнопольного зерна какая влажность? — спросил Николай Иванович.

— Семнадцать. Пока терпимо.

— А на склад? Нельзя?

Рожнов зло глянул на бригадира:

— Мотька разыгрывает, теперь ты...

— Из правления звонили, велено двадцать тонн с дальнего поля на склад свезти. Пропусти раза два через сушилку.

— А это куда девать? — Рожнов повел рукой,— такие кучи под открытым небом. А если дождь?

— Так уж и дождь,— неуверенно возразил бригадир.— Прогнозы еще на два дня хорошие.

— Вот они, прогнозы,— притопнул боль-

ной ногой Рожнов.— Дальнопольное подождет, а в кучах зерно руки жжет. Пусть лучше о новом навесе подумают.

Рожнов решительно захромал в конторку.

Мотин самосвал съехал с весов. Тут же припылил бортовой ЗИЛ. Шофер, высунувшись из кабины, крикнул бригадиру:

— Еще пару машин и шабаш!

Рожнов сдвинул дочь с табуретки: «Нукось». Поднял трубку.

— Ася! Дай Шапошникова!.. Здравствуйте. Рожнов это, ядреный корень. Дальнее до завтра погодит... Потому что два бута на земле. Вот-вот загорит зерно, сушить надо... А вы скажите району, что, мол, поторопились с рапортом, что, мол, семена завтра отправим... Да, хозяин! Колхозник потому что!.. Я сам на общем собрании вопрос подниму...

Вдруг на зерноток обрушилась тишина. Все время звучавший и ставший уже привычным шум на токе вдруг исчез.

Замер транспортер, умолкла сушилка — остановились все механизмы.

Окаменевшие было люди растерянно оглядывались.

Неразборчивый голос в телефонной трубке что-то сердито выговаривал.

Рожнов бросил трубку на стол и полубегом захромал к электрощиту.

Валька опасливо положила говорящую трубку на рычажки.

Рожнов распахнул дверцу щита — контрольная лампочка не горела.

Дернул вверх-вниз рубильник — лампочка не светилась.

— Току нет! — громким шепотом выдохнул Федор Васильевич.

...Бригадир прижимал трубку к уху. Кричал:

— Подстанция! Подстанция!

Вокруг телефона сгрудились люди: Рожнов, Мотя Захаров, Валька Рожнова, почтальонша, шофер с ЗИЛа, женщины с зернопогрузчика.

Враз обмякший бригадир обреченно слушал телефон. Наконец медленно положил трубку:

— Авария на высоковольтной. До десяти утра тока не будет.

Рожнов тяжело поднялся и побрел к себе в сушилку.

А бригадир сказал устало:

— Валя! Ты прими последние машины — и свободна. Остальные сейчас домой могут.

Укатил на мотоцикле бригадир.

Женщины размещались в кузове ЗИЛа и в самосвале.

Рожнов наводил порядок в сушилке: убрал в угол лопаты, подметал пол.

Настырная почтальонша появилась в дверях:

— Дядя Рожнов! Письмо-то!

— Забыл совсем, ядреный корень,— спохватился механик и вынул из кармана конверт. Оглядел его внимательно. Забеспокоился вдруг. Попеременно обтер о штаны ладони. Неумело, отрывая с края по кусочку, вскрыл конверт.

Опустел притихший ток. Солнце давно миновало зенит и катилось на запад, к железнодорожному полустанку.

Валька сидела в конторке.

Из сушилки как угорелая выскочила почтальонша. С разбега вспрыгнула на велосипед, тормознула у весов. Крикнула Вальке:

— Твоего отца настоящий генерал в Свердловск вызывает. Письмо-то тютелька в тютельку успело.

Почтальонша умчалась к деревне, а к конторке уже хромал Рожнов.

— Валь! Когда ближний поезд в город едет?

— В семь сорок, — глянула под стекло дочь.

— Это ж сколько осталось?— забеспокоился Рожнов.

— Один час... ээ... сорок восемь минут. Да что случилось-то, папка?

— В город мне, дочь, надо. По срочному делу — друзья по войне зовут.

Федор Васильевич прошел под навес. Вывел оттуда свой самодельный мотоцикл.

Полина Ивановна и Сережка провожали Федора Васильевича в город. Рожнов стоял

в отглаженном полосатом костюме. Ордена и медали косыми шеренгами выстроились на груди.

— Надюшку попроведуй,— шептала Полина Ивановна.— Скажи, что Сережка здоровый, пусть он на зиму у нас останется, в школе, мол, договорились. Поддержи ее, Федя. Замуж пусть выходит, Сергунька не помешает.

А Сережка провожал деда до ворот:

— Деда! Апельсинов купи, а? Бухгалтерский Вовка ребят дразнит, а попробовать не дает. У Кольки Лапши за одну дольку рогатку мировецкую выменял. Деда, ты мне много привези — чтоб всем ребятам отведать досталось.

— Ладно, Сергунька, раздобуду тебе апельсинов,— пообещал Рожнов и шагнул за ворота.

— Дрожжи попадутся — купи,— услышал он еще голос жены.

Нарядный Рожнов выхромал за деревню. Плащ перебросил через плечо. Рядом трусила привязавшаяся ничья собачонка. Воздух переполнен стрижиным гомоном, стрекотом кузнечиков, еле слышным рокотом комбайнов.

У своротка к току Рожнов присел на траву. Вытянул ногу, стал массировать икру.

Собачонка уселась напротив, скосила голову набок, глядела на Рожнова.

— Болит,— пожаловался ей Рожнов.— Болит, прогнозина окаянная.

Собачонка понимающе вильнула хвостом. Вдруг насторожилась, гавкнула. Еле слышимый поначалу шум превратился в монотонный рев моторов.

Вскоре из-за пригорка появился комбайн, второй, третий...

Подсвеченные лучами заходящего солнца машины, как гигантские гуси, важно покачивали шеями и степенно двигались в сторону деревни.

Рожнов спешно поднялся, одернул штанину, согнал с лица боль — он явно не хотел выглядеть немощным. Комбайны проплывали мимо. Каждый из проезжающих комбайнеров поднимал руку, приветствуя Рожнова. А он стоял, как будто принимал парад.

Потом спохватился:

— Так ведь и опоздать можно. Поезд ждать не будет.

Рожнов решительно похромал в сторону тока, а собачонка, словно поняв, что человеку не до нее, потрусила к деревне.

...Федор Васильевич шел мимо вымершего тока. Никого нет, даже Вальки не видно.

Далеко впереди прокричал паровоз — полустанок находился километрах в двух от тока.

Рожнов миновал ток, прибавил было ходу, но птичий гомон заставил его оглянуться.

Над током, готовая вот-вот опуститься, кружила темная туча грачей.

Федор Васильевич побежал обратно:

— Кыш! Кыш!

А грачи усыпали оба хлебных бута.

Когда приближался человек, птицы неохотно перелетали с одной кучи на другую, но с тока не убирались.

— Вот я вас, окаянные,— суетился Рожнов.

Он спешно прохромал в сушилку, схватил длиннющую совковую лопату, прицепил к ней свой плащ:

— Кыш! Кыш!

От Вихляйки прибежала Валька. Тоже стала махать руками, хлопать в ладоши.

Грачи полетели в сторону колка. А навстречу им поднималась сердитая, нескончаемая туча. Медленно клубясь, облака-разведчики подкрадывались к току.

Рожнов угрюмо смотрел на тучу.

— Тащи укрытку, в сушилке она в углу.

— А поезд, папка?

— Тащи укрытку, говорю, ядреный корень.

Комбайны стабунились под огромным навесом на краю деревни.

То и дело из приземистых бань выходили распаренные люди.

Мальчишки лихо гонялись друг за другом на «великах» — в ляпы играли.

А туча уже закрывала все небо.

Первые крупные капли застучали по земле. Рожнов накрывал полиэтиленовой пленкой

бут... Ветер рвал пленку из рук, сдергивал с хлеба.

Валька помогала отцу. То и дело оглядывалась на дорогу.

— Ты чего?

— Матвей обещал подъехать.

Рожнов не сразу решился сказать:

— Ты гляди, Валюшка. Чтоб как с Надеждой не случилось.

— О чем ты, папка?

— Сама знаешь о чем... Мотька, конечно, землю и машины любит, но баламутный еще. Строжей будь... Не серчай, больше не скажу.

...Наконец один бут упрятан от дождя. А на второй пленки не хватает. Почти половина хлебного террикона подставлена дождю.

А дождь уже во всю хлещет, буйный, шумный.

Рожнов и про новый костюм и про больную ногу забыл. Вот он тащит из сушилки фанерный лист, приспосабливает его к буту.

... От леса к току торопилась подвода. Мокрый до нитки молоденький возчик сидел на ворохе березовых веток и то кнутом, то вожжами подстегивал лошадь.

Он подогнал телегу к навесу и унырнул от дождя в сухоту.

Федор Васильевич уже у телеги. Уже тянет охапку веток к буту.

— Эй, эй, — забеспокоился возчик. —Это же веники, бригадир за ними послал.

— Укрывай хлеб!— прикрикнул на паренька Рожнов.

Тот забурчал:

— И чё всполошились? Ну, намокнет зерно — солнце высушит.

— «Высушит», — передразнил Рожнов. — Не видишь — затяжной дождюга будет — он те «высушит».

Обляпанный грязью, на токе появился Мотин самосвал. Мотя выскочил под дождь.

— Рогожные мешки из амбара тащи, — крикнул ему Рожнов.

...Рожнов, Валька, Мотя и возчик укрывали второй бут.

— Внакладку, внакладку клади! Как шифер стелют, чтоб скатом вода шла, — шумел Федор Васильевич.

Наконец и второй бут укрыт.

...Под навесом Валька отжимала свое платьишко. Мотя крутил гимнастерку. Возчик перебирал остатки веников. На Рожнове парадный костюм сморщился и обмяк. Даже медали нарушили рядность. Федор Васильевич смотрел в сторону станции.

Сквозь шум дождя оттуда прорвался хриплый гудок паровоза. Длинная лента пассажирского поезда медленно набирала скорость.

Валька подтолкнула Мотю, кивнула на отца:

— Опоздал он на поезд.

Матвей втиснулся в мокрую гимнастерку:

— На Крутихе догоним, Федор Васильевич.

— Вряд ли, — усомнился Рожнов.

— Все равно ехать туда надо. На Крутихе и большие поезда останавливаются. Владивостокский даже.

Самосвал, разбрызгивая грязь, ринулся с тока. Мотя впился в баранку. Рожнов сидел рядом.

...А от деревни на уляпанном грязью мотоцикле торопился к току бригадир. Вслед за ним разбрызгивал грязь ЗИЛ, переполненный народом.

Бригадир остановился около конторки, из которой трезвонил телефон. Зашел внутрь, снял трубку.

— Да. Обязательно укроем... то есть уже укрыли. — И бригадир недоумевающе оглядел безлюдный ток и укрытые буты хлеба.

Самосвал стоял у станции. Мотя ходил около машины, поджидал Рожнова. Тот вскоре выхромал из здания с билетом в руках.

— Седьмой вагон. Купейный — в общих мест нет.

— Поезд-то когда будет?

— Через час... Ты езжай, Мотя. Теперь я, считай, уже в городе. Опоздал вот только, ядреный корень.

— Может, домой, Федор Васильевич? — предложил Мотя.

— Да ты что! А вдруг застану однополчан. Ведь с войны никого не видел. Да и дочку старшую понаведаю. Серега апельсин купить на-

казывал. Нет, поеду я, Мотя. Сразу и вернусь. Электричество дадут, а я уже на зернотоке буду.

Постояли еще полчаса.

— На курсы зимой пойду, — сказал Мотя.

— Чего так?

— Хочу помаленьку все механизмы освоить. Интересно же!

Рассмеялся Рожнов;

— Я до войны так же делал. Все винтики-колесики в колхозе знал. Правда, маловато тогда их было, колесиков. Ну, да и вы, молодые, теперь попроворней.

— По телику генерал рассказывал, как вы танкистов спасли.

— А-а, — улыбнулся Рожнов, — это мы с Багировым учудили. Друг у меня такой был.

— Увидите его сегодня?

— Погиб он... Трое нас друзей было— Степка Бревнов, Багиров и я ... Их нет, а я живой.

— Бревнов?

— Ну да, нашего деда Силантия сын. Мы с ним годки были. Воевали вместе... У Силантия-то Мироныча три сына было — все легли в войну.

— А еще по телику говорили...

— Я, Мотя, это твое кино не одобряю, — перебил Рожнов. — Не свой ведь самосвал. На нем работать надо, а не кино глядеть.

Рядом с самосвалом остановился «газик». Из него вышли двое — один моложавый, высокий, а другой маленький, вертлявый.

— Буфет здесь, как ресторан, — сказал маленький.

— А не повредит завтра? — спросил высокий.

— Говорю же — третье место гарантирую, — обиделся маленький. — И про совхоз ваш опять в газете помянут.

Они прошли на станцию, а Рожнов с Мотей распрощались.

Федор Васильевич подошел к седьмому вагону.

Подвыпившие высокий и маленький прощались.

— Помни, Игнатий, — говорил высокий, — помни — на тебя весь совхоз смотрит.

— Ладушки, ладушки, — успокаивал вертлявый. — Деньги на главпочту переводите.

В купе они вошли вместе — Рожнов и Игнатий.

Высокий стоял у окна и смешно двигал перед собой руками, как будто в шашки играл. Потом радостно вскинул вверх руки — победил, видно.

Игнатий одобрительно кивал головой, приговаривал:

— Ладушки, ладушки.

Поезд уже тронулся, а высокий все еще махал руками.

Когда поезд миновал перрон, Игнатий ткнул пальцем в окно:

— Рабочком наш. На руках готов носить.

— Видать, отстрадовались вы, — поддержал разговор Федор Васильевич. — Мы тоже зерновые, считай, кончили.

А Игнатий поскучнел вдруг, нахохлился.

Рожнову же, наоборот, поговорить хотелось со своим братом колхозником.

— Нет, все же житуха какая стала, а? Простые мы с тобой крестьяне, а к вокзалу нас на машинах доставили. Вагон, как у маршалов... Сам-то механизатор, поди?

Игнатий пренебрежительно глянул на соседа, снял с себя плащ, дотянулся до вешалки, поправил на пиджаке квадратный значок:

— Я кандидат в мастера по шахматам. Призер «Урожая». Бродин я. В газетах печатали.

— А в деревне-то чё делаешь?

— Раньше на тракторе был, потом кладовщиком, а теперь уже два года числюсь только. Но сто сорок гарантируют. Видишь ли, я один кандидат на весь район. Любой колхоз-совхоз, любая деревня за честь сочтут...

Дошло до Рожнова. Поднялся он (плащ так и не снимал). Дыхание от злости перехватило. Но сказал только:

— Дармоед ты, не колхозник.

Вышел в коридор. Откидное сиденье обнаружил. Сел. В окно уставился.

А поезд мчался мимо лесов и полей.

Новелла вторая

Рожнов вышел на сверкающую огнями привокзальную площадь.

У стоянки такси толпился народ, но машины подъезжали часто.

Рожнов встал в очередь.

— На машине-то я быстро обернусь, — про себя рассуждал Федор Васильевич. — Ну потрачусь, конечно, зато к Надьке заскочу, одежду проглажу. А то после дождюги-то я как теленком жеванный.

Впереди очереди крутился Игнатий Бродин. У каждого очередного пассажира спрашивал:

— До Центральной не по пути? — Наконец заворковал: — Ладушки, ладушки.

Уехал деревенский шахматист-профессионал.

А вскоре и у Рожнова спросили:

— До «Кедра» не по пути?

Спрашивал чернявый, нестриженый парень.

— А я и не знаю, — сказал Рожнов, — мне на Уральскую улицу.

— По пути, по пути, — заспешил чернявый и подсел к шоферу на переднее сиденье.

— Кури, шеф, — чернявый протянул шоферу сигарету. Потом Рожнову предложил:— Угощайся, папаша.

— Не курю я, — отмахнулся Федор Васильевич.

Его мысли донимали:

— Пока катаюсь, пока поглажусь — разойдутся ребята. Неудобно мятым, конечно, но лучше уж хоть каким. Чё же делать-то?

Рожнов перегнулся к шоферу:

— А можно к Дому офицеров?

Шофер чуть сбавил скорость, а чернявый моментально обернулся. Затараторил:

— Ай-ай. Нечестно, папаша. То туда, то сюда. Договорились же. А меня девушка ждет, как на бога надеется.

— Куда ехать? — хмуро спросил шофер.

— На Уральскую, потом к «Кедру», — подсказал чернявый.

Рожнов нажал на кнопку звонка. Дверь открыла полная женщина.

— Рожнова Надежда дома?

— К ней три звонка, — сказала женщина.

Рожнов прошел в квартиру. Толстая показала на одну из дверей:

— Здесь.

Рожнов постучал — никто не ответил.

Он тихонько нажал дверь, и она медленно открылась.

В комнате никого не было. Стоял шкаф, кровать, телевизор.

Рожнов снял плащ, пиджак. Отыскал утюг, включил его.

...Он торопливо водил утюгом по брюкам, когда в комнату вошел худощавый мужчина с усами.

Мужчина, не обращая внимания на смущенного Рожнова, быстро прошел к телевизору, повернул рычажок. Только после этого оглядел Федора Васильевича.

Тот стоял в длинных, ниже колен трусах с утюгом в руке.

— Вы не Всеволод Бобров? — спросил усатый.

— Рожнов я, ядреный корень.

— Какой корень?

— Надеждин отец я.

— А! По такому случаю... А Надя на дежурстве, придет только утром.

Усатый покосился на начавший мерцать телевизор, достал из тумбочки початую бутылку водки. Унырнул на кухню.

Рожнов торопливо натянул штаны, рубаху, пиджак. Оделся он моментально, как по тревоге.

Усатый вернулся с хлебом и открытой банкой консервов. Покосился на медали:

— Ого!.. Прошу к столу.

— Спасибо, не пью я. Да и некогда. Скажите Наде, что Сережка здоров, что все в порядке у нас, в гости ждем.

А по экрану телевизора забегали футболисты.

— Минутку! — сказал усатый и влип в телевизор.

— Одиннадцатиметровый! — сказали в телевизоре. — Игроки «Динамо» что-то доказывают судье, но Бахрамов неумолим. Что ж, посмотрим, кто будет бить.

— До свидания, — сказал Рожнов, но усатый его не услышал.

Понурый Рожнов вышел из Дома офицеров. Он брел вверх по улице, а рядом грохотали трамваи и шелестели колесами машины. Из-под плаща выглядывали полосатые, отглаженные брюки. Рожнов бурчал про себя:

— Это же надо, как не повезло, кругом опоздал. Не дождались ребята. А вспоминали, чать. Генерал-то помнит, Мотя сказывал... Эх... А усатый этот, какой он отец Сережке? Научит на мячик глядеть — хуже запоя... Чё же делать-то, ядреный корень? Апельсин бы хоть Сереге раздобыть.

Рожнов шел в людском потоке, маленький, незаметный. Вот он остановился у парфюмерного ларька. Купил два тюбика «помарина», вынул из кармана плаща сетку, положил в карман пасту, затем водворил сетку на место и похромал дальше.

И тут Рожнов увидел апельсины. Они качались впереди в большой авоське.

Рожнов заторопился, захромал шустро и скоро поровнялся с апельсинами. Их хозяином был хмурый нетрезвый человек.

— Скажите, скажите...— заторопился Рожнов.

— В ресторане, — не поворачивая головы, изрек нетрезвый человек.

— А, может, в магазине каком...

— Ты что, слуха лишился? — строго спросил хмурый человек и свернул к большому дому.

Рожнов похромал разыскивать ресторан.

Ресторан разместился на первом этаже дома-гостиницы. Перед гостиницей была разбита клумба. А у самого входа, среди подстриженной травы какими-то цветами было написано: «1972 год, 31 августа, четверг».

Рожнов завороженно уставился на цветы. И не столько сами цветы его поразили, сколько дата. Рожнов подумал громко:

— Тридцать первое августа нынче! И четверг. Багировский день. Надо же как совпало, ядреный корень.

Перед тем, как войти в вестибюль, Рожнов еще несколько раз оглянулся на календарные цветы.

Просторный вестибюль был переполнен светом и зеркалами. За загородкой среди полупустых вешалок стоял однорукий швейцар, почти в генеральском, с лампасами костюме.

— Здравия желаю, — невольно подтянулся Рожнов.

— Здравствуй, здравствуй, — равнодушно ответил швейцар. Потом повнимательней глянул на растерянного посетителя:

— Что с вами?

— Да вот, тридцать первое августа нынче, и четверг...

— Ну и что? Завтра пятница будет.

— Понимаешь, друг у меня на фронте был... Багиров... В сорок четвертом убило его в Бухаресте. Тридцать первого августа убило, в четверг, ядреный корень.

— Так, милый ты мой, — засуетился, заулыбался швейцар. — Меня вот тоже.. под Сталинградом... Погоди-ка...

Швейцар склонился за стойкой. Снова вновь появился — в руке стакан с коричневой жидкостью.

— Старочка вот от напарника осталась. Вообще-то мы только к концу дежурства позволяем, но раз такое дело — давай по-быстрому помянем твоего друга.

— Не пью я, — сказал Рожнов.

— Совсем? — удивился швейцар.

— Редко когда позволяю. Врачи не велят. После ранения и пить и курить бросил.

— А чего ж сюда пришел?

— Фруктов мне надо, для Сережки, внука.

— Ну как знаешь, — обиделся швейцар. — Я думал ты вправду друга помянуть хочешь...

Рожнова покоробило от этих слов.

А швейцар отпил от стакана добрую половину, а остатки протянул Рожнову:

— Ну! И меня не обижай и друга своего.

И Рожнов решительно выпил.

Швейцар спрятал стакан, и в это время с улицы вошел модно одетый пожилой человек с тонкой ниточкой усов под носом.

— Привет, Степаныч! — сказал он.

— Здравствуй, здравствуй, — ответил швейцар.

— Юрка Черный здесь?

— Заступил я недавно, не видел.

Модный человек прошел в ресторан, и бывшие солдаты снова остались вдвоем.

Рожнов только сейчас перевел дух — с трудом ему далась старочка.

А Степаныч подбадривал его:

— Ты иди, иди туда. Около оркестра садись. Официант там Миша... И апельсинов купишь и пивка выпьешь. Хорошее сегодня пиво, свежее.

Рожнов стянул с себя плащ. Достал из кармана сетку. Выровнял ордена, пригладил лысину.

— Орел! — одобрил Степаныч.

Рожнов открыл дверь в ресторан и остановился в нерешительности: огромный зал был утыкан маленькими столиками. Между ними дружно плясали люди. Особенно старались молодые девки — вертели задами и ноги вывертывали. Из угла гремела музыка. Черные стены пестрели непонятными рисунками.

Рожнов попятился, осторожно закрыл дверь

— Ты чего? — встрепенулся Степаныч.

— Празднуют там люди. Что я со своей лысиной мешаться буду?

— Да кто в твою лысину глядеть будет? Ты, что, никогда в ресторанах не был?

— Не ... В цирке был.

— «В цирке». Чудак ты, — рассмеялся швейцар. — Из района сам-то?

— Из имени Чапаева, колхоз у нас.

Степаныч по-доброму, чуть ли не влюбленно посмотрел на Рожнова. Вздохнул:

— А я после госпиталя не поехал домой. Что безрукому в деревне делать? Так вот и кормлюсь в городе.

— Поначалу-то нас тоже, считай, двое мужиков осталось на всю деревню — я с фронта раненый да старик Бревнов... Ай, да что вспоминать... Все сейчас по-людски обходится. И мужиков, и парней досыта, и за трудодень платят, и бригадир у нас ученый, со значком... А вот апельсинов в деревне нет, что правда, то правда.

—Ты иди, иди к Мише-то. Будут тебе апельсины, — напутствовал Степаныч.

Рожнов сидел недалеко от оркестра. Он сидел за столом и ласково поглядывал на крупные апельсины, что заполнили стеклянную вазу.

— Слушаю вас! — перед Рожновым стоял высокий худой парень в черном костюме, белоснежной рубашке, а на шее у него зацепился галстук-бабочка.

Рожнов молчал и внимательно разглядывал парня.

— Что с вами? — спросил официант и покосился на ордена.

— Уж больно ты, парень, с нашим Мотей схож. Это ж надо! Ну прямо Мотькин двойняшка.

— Каким еще Мотей?

— Да Матвей, в колхозе у нас. Молодой еще, неумеха...

— Что будете заказывать? — не терпелось официанту.

—Первым делом, я вот эти фрукты со стола купить хочу.

— А заказывать что будете?

— Пива свежего, раз уж день такой сегодня.

Лицо у официанта было как деревянное, не улыбнется, не нахмурится. Спрашивает:

— Кушать что будете?

— Хоть что, только недорого чтоб.

Официант ушел, а Рожнов достал сетку и начал складывать в нее апельсины. Он складывал и бормотал про себя:

— Так, этим пятком пусть Сережка командует. Одну фруктовину Вальке дать можно, одной старуху побаловать... А эту деду Бревнову снесу.

Сетку с апельсинами Рожнов поставил под стол.

Главное было сделано. Теперь Рожнов огляделся. Под боком ревел хмельной оркестр. Молодые парни щипали гитару, дудели в инструменты, наяривали на барабане. И только один среди них был пожилой — грузный тонкорукий пианист. Певица, правда, тоже была в годах. Хоть и платье короткое, и лицо намазано, а годы все равно видно — и ноги с жилками и лицо морщинистое. Певица гудела в микрофон и игриво щурилась в зал. Так щу-

рилась, как будто приманить кого хотела.

Рожнов посмотрел вокруг, но никто на певицу не обращал внимания. Люди танцевали.

— Молодежь, сплошная молодежь, — про себя размышлял Рожнов. — Ишь, чубы, как хвосты у петухов. А девки... Юбки у них... А я за это дело Вальку корил. Выходит зря корил, раз фасон нынче такой... Раньше такого фасона не было. Старшие-то дочки без фасона выросли — поразъехались. И то сказать, у них ноги с Валькиными не сравнишь — и короче и с косинкой. А Валька, та с самого рождения сытой была. И молока вдосталь ела, и картошку, и мясо... От хорошей жизни и ноги у нонешних девок прямые да длинные. И фасоны эти тоже от жизни сытой да счастливой... И за это, кроме всего прочего, выходит, мы и воевали, ядреный корень.

Молча подошел официант. Поставил на стол пиво и тарелку с сосисками. Покосился на сетку с апельсинами, но ничего не сказал.

Официанта позвали:

— Миша!

Он подошел к соседнему столику. Там сидел чернявый парень, что ехал на такси от вокзала. К чернявому жалась рыжая девчонка. Она все время улыбалась парню и преданно заглядывала ему в глаза. Он же похлопывал ее по плечу.

Рожнов круто налил пива в фужер и выпил. Придвинул к себе тарелку, ткнул вилкой. Блеснув целофаном, сосиска рыбкой выскочила из тарелки. Федор Васильевич подхватил ее у края стола, водворил на место. Прижал сосиску вилкой, надавил ножом — целофан не поддавался.

— Надо же, зараза какая, — сердился Рожнов. Он воровато осмотрелся — никто не глядел в его сторону, официанты с переполненными подносами торопились в смутно шумевший банкетный зал, люди танцевали, ели, пили.

— Миша!

Официант вырос как из-под земли.

— Дай ты мне, дружок, что-нибудь попроще, — попросил Рожнов. — Чтоб есть можно было.

...Федор Васильевич снова выпил пива. Занес вилку над едой и не решился нарушить красоту в тарелке.

Уж больно красивая была еда: морковные цветочки, яйцо, как лилия, из розы-помидора зеленая веточка торчит, а что там дальше — только повар знает.

— Это надо же, красота какая! Ну разве можно такую красоту из-за пива портить?.. Да и тридцать первое августа сегодня, четверг. А, была не была... Первая рюмка колом, вторая соколом...

Подумал так Рожнов и позвал громко:

— Миша!

Официант послушно подошел:

— Я слушаю.

— Водки принеси, значит, и покурить.

— Что курить будем? Есть «Шипка», «Турист», «Театральные».

— Махорочки бы ты раздобыл.

— Нету махорочки.

— Ну подешевле тогда что.

...Рожнов пил пиво. Графинчик с водкой стоял нетронутым посредине стола.

— Может, сядет кто ко мне? — размышлял Рожнов. — Водочкой угощу. Про Багрыча расскажу, как войну с ним начали, как погиб он геройски в свой день рождения, тридцать первого августа, когда ему двадцать один год чуть-чуть не исполнился... Ладно, выпью сегодня, раз день такой. Надо же — в сорок четвертом четверг и сегодня — четверг.

Но никто к Рожнову не подсаживался. Он распотрошил на краю стола две сигаретины «Памир». Вынул из вазочки салфетку, оторвал наискосок полоску бумаги, ссыпал в нее табак...

Он скрутил козью ножку, но прикуривать не стал, а отложил в сторону.

Все было готово у Рожнова, только к его столу никто не подсаживался. Он снова, в который раз, оглядел зал. Кругом гудело, как в общественной районной бане. Лавируя между танцующими, из банкетного зала вышла официантка.

И тут Рожнов увидел модного пожилого человека, что здоровался со швейцаром Сте-

панычем. Модный сидел один. Перед ним стояла раскупоренная бутылка шампанского.

— Может, этот нашинский. Воевал, может.

Рожнов махнул рукой, приглашая пожилого человека за свой столик.

Модный не хотел замечать сигнала. Он налил в высокую рюмку вина и стал пить.

— Брезгует, — заключил Рожнов. — Так, так.

Он неловко плеснул в рюмку водки.

— Ладно... за вас, ребятки. Багиров, Степка Бревнов... за весь наш взвод... не обессудьте... Разве виноватый я, что живой остался? Очень даже мог и не остаться.

Рожнов сморщил лицо и с тихим стоном опрокинул рюмку.

Будто взорвало — в глазах потемнело, но тут же стало светло, плеснулось дыхание, и Рожнов довольно улыбнулся: «Теперь пойдет».

Он решительно ткнул вилкой в лилию, потом заглотал помидорную розу, под которой оказались длинные пласты постного мяса.

— Извините, ребята, что один я за вас пью. Нету никого. Все своим делом заняты. Я знаю ты бы, Багирыч, один ни за что пить не стал, а я...

Рожнов прикурил «козью ножку», глубоко затянулся. Его передернуло — кашель забил крупно и цепко. Козья ножка упала на скатерть.

Сквозь кашель Рожнов торопливо смахнул пепел ладонью, и на белой скатерти осталась бурая полоска.

Наконец кашель отступил. Второй раз он затянулся осторожно — пронесло.

— Надо же, как пробило с непривычки... Вы уж извините, врачи, не часто я себе эдакое позволяю. А сегодня закурил! Козью ножку закурил, как тогда, на фронте, когда я был молодым и поршня были целыми. И Багирыч перед смертью курнул... Эх... Пойду-ка я все же к этому модному...

Рядом с модным, наклонясь, стоял чернявый парень, что ехал вместе с Рожновым в такси.

— Вот и хорошо, знакомые вроде, — обрадовался Федор Васильевич.

Он, прихрамывая, подошел к столу и остановился скромненько в сторонке, потому что чернявый парень говорил:

—Кадр что надо... Спроста под это дело подпишется.

— Я извиняюсь, — начал было Рожнов.

Пожилой недовольно оглядел Рожнова.

А чернявый и совсем не узнал, зашипел:

— Иди, иди, папаша, гуляй.

И Рожнов послушно отошел.

И тут он увидел, что за его столик сели двое — крепкий горбоносый парень и аккуратная, прилизанная девчонка.

Он заторопился на свое место. Сел.

— Вот хорошо-то, а то я, значит, один сижу... и скучно, — весело заговорил Рожнов.

Он быстро разлил водку в рюмки.

— Водочки отведайте, пивцо вот. Не побрезгуйте. От всей души я. Сигарету, пожалуйста, молодой человек. «Памир» называется.

— Извините, — натянуто улыбнулся парень, — мы водку не пьем.

— И правильно, — поддержал Рожнов. — Ну ее, водку. Я сам сегодня только.

Парень равнодушно смотрел сквозь Рожнова, а девушка уткнулась в меню.

Рожнов ничего не замечал:

— А у меня был друг, такой сердечный друг, по фамилии Багиров, как раз сегодня, тридцать первого августа ему не повезло...

Девочка подняла симпатичную лисью мордочку и шепнула парню:

— Вон у окна свободно... Перейдем? Там прохладней.

Парень согласно боднул головой.

— Да тут ничего, не жарко, — начал испуганно Рожнов.

Но они поднялись и ушли.

Он опять сидел один и было ему обидно и горько. Он выпил рюмку, потом другую, хотел одолеть сразу третью, но духу не хватило. У него вспотела лысина, и Рожнов вытер ее рукавом.

Он начал вертеть новую козью ножку, но она все никак не получалась — бумага рвалась, табак рассыпался.

Рожнов устало оглядел зал, пригорюнился и стал слушать свой голос:

— Лежите там... Кости, чать, уже изгнили. Ты-то Степан, хоть в своей земле лежишь, а Багирыч там, у чужих... Сейчас они друзья, конечно, не чужие, но в своей земле легче лежать... Эх, ребята, ребята. А я вот сижу, водку пью. Вас поминаю... А помнишь, Багирыч, как все началось? Первый-то наш бой, помнишь? Выскочили мы из окопа, а кругом все гремит и рвется...

И увидел Рожнов раннюю осень 1941 года. Он, молодой и поджарый, бежит по какому-то полю. Все время с ним рядом молодой, жгуче-черный красноармеец — Багиров. Вот они, как и весь взвод, судорожно окапываются, но не успевают зарыться в землю, как появляется немецкий танк.

Рожнов и не знал сроду, что где-то поблизости в те минуты находился кинооператор. И теперь он, Рожнов, все видел так, как навечно запечатлено во фронтовой кинохронике.

Танк бабахнул раз, другой. Остановился. Из люка высунулся улыбающийся, довольный немец.

Вдруг сосед Рожнова, Багиров, закричал что-то громко. И выскочил вперед.

Танк уже снова прет, а Багиров ему навстречу. Связка гранат в руке.

Грохнул взрыв, завертелся танк на одной гусенице...

...Оглянулся Рожнов. Снова ресторан увидел. Барабан в углу, как пулемет грохотал.

— Миша! — позвал он.

Официант явился.

— Слышь, милый. Позови сюда Степаныча. За компанию, значит.

— Нельзя, — коротко ответил официант и удалился.

— А я все ту переправу вспоминаю, Багирыч. Последнюю. Ведь за одно бревно мы с тобой держались. Ты не беспокойся, я тебя, Багирыч, на берег вытянул. Хоть и пуля во мне тоже сидела. И тебе все равно уже было, потому, как голову разворотило. Ты уж не обессудь, Багирыч, что не смог похоронить я тебя. Тебе одинаково мертвому, а там немцы сидели...

Вдруг Рожнов услышал тишину — это кончил играть оркестр. Музыканты складывали инструменты и выходили — одни куда-то за сцену, другие в зал. Те, которые шли в зал, улыбались весело. Их приглашали к столикам, угощали.

Рожнов увидел пианиста. Умеренно толстого человека с добродушным и довольно пожилым лицом.

Рожнов приподнялся и показал пианисту рукой. Ему повезло — пианист увидел его сразу, приветливо улыбнулся и громоздко двинулся к Рожнову.

— Милости прошу, — зашебутился Рожнов. — Садись, друг, и угощайся. Водка вот, пиво.

Он разлил в рюмки водку:

— Давай, друг, день сегодня такой.

... Они выпили. Пианист не закусывал, а курил дымную казбечину.

— Сижу вот... Багирова вспоминаю, друга своего. Погиб парень смертью храбрых... Сам-то воевал? — с надеждой спросил Рожнов.

— Было дело, — зевнул пианист, — забывать уже стал.

— Да, а я не могу забыть, — вздохнул Рожнов.

— А ты забудь, — настаивал пианист. — Жить дольше будешь. Смотри, как нынешние жизни радуются. А раз нам не повезло, наверстывать надо.

Пианист наклонился к Рожнову мощной тушей, подмигнул:

— Глянь-ка, ничего девочка?

Рожнов растерянно уставился на пианиста, потом дошло: он оглянулся и увидел ту самую рыжую девушку. Она сидела рядом с пожилым модным человеком, и тот по-хозяйски держал руку на ее плече.

— Как же так? — забормотал Рожнов. — У ней же жених есть. Чернявый такой, он к ней на такси еще торопился.

— «Жених»! — хмыкнул пианист. И захохотал неожиданно громко и раскатисто.

Потом пианист с сожалением поглядел на Рожнова. Зевнул:

— Ну, что ты хотел насчет войны?

Но Рожнову расхотелось говорить с ним о войне.

— Миша! — крикнул он. — Водки! Пей, музыкант. Может, и взаправду «наверстывать надо». Может, не понимаю я чего.

Пианист пил. Рассуждал:

— Ты мне нравишься. Хочешь, сыграем тебе? «Коробейники» любишь?

— Люблю, — признался Рожнов.

— Сейчас ребята придут, мы тебе сыграем. Так исполним, что и не узнаешь «Коробейников».

И вдруг Рожнов попросил:

— Сыграй про Багирыча песню!

— Я не знаю такой, — удивился пианист.

— Знаешь, знаешь, — зашебутился Рожнов, — про Багирыча песня, как он мертвый в бурьяне лежал, «Эх, дороги» называется.

— А-а, — протянул пианист.

Рожнов спешно полез в карман, достал деньги:

— Хватит или нет? Цены-то я не знаю. Если мало... Только ты сыграй, а?

— Да не поют здесь такое, пойми. Не танец это.

— А ты уважь, музыкант, — настаивал Рожнов. — День нынче такой. Тридцать первое августа. Багирыча день.

— За эту хохму влететь мне может, — задумался пианист.

— Да брось ты. Сам ведь солдат, хоть и галстук надел. Душа-то есть у тебя? Душу-то за галстук не спрячешь!

Пианист совсем трезвыми глазами смотрел на Рожнова. Мучился пианист. Губы сжались, нос заострился. Рывком поднялся он со стула.

— Эх, ядреный корень! — Рожнов весь обмяк, сгорбился и стал похож на продрогшего воробушка. Лицо он в ладони спрятал.

Забытый комок трешек лежал среди тарелок.

А пианист легко вспрыгнул на эстраду, сел к своему инструменту и сердито оглянулся. Весь он сделался подобранным, стройным. И его ловкие длинные пальцы твердо ударили по клавишам.

Эх, дороги...
Пыль да туман,
Холода, тревоги
Да степной бурьян.

Пианист пел неожиданно чистым негромким голосом.

Знать не можешь
Доли своей:
Может, крылья сложишь
Посреди степей.

Сквозь гомон и дым, сквозь звон посуды и шарканье ног неслись чистые простые слова. Шум смолкал, а слова оставались чистыми:

Край сосновый,
Солнце встает,
У крыльца родного
Мать сыночка ждет.

И тут он вскочил, маленький смешной человек с грубой фамилией — Рожнов, гвардии сержант и инвалид войны. Он уставился на пианиста и не видел его. Лицо у Рожнова сделалось трезвым и гордым.

И чернявый, и рыжая, и модный человек, и девочка-лисичка, и горбоносый парень — все, все притихшие, какие-то пристыженные слушали песню.

А к ней уже потянулись от столиков люди. Один за другим они поднимались на эстраду, и к голосу пианиста присоединялись новые голоса.

Зареванный Рожнов торопливо похромал к выходу. А сзади гремело:

И бескрайними путями,
Степями,
Полями,
Все глядят вслед за нами
Родные глаза.

Рожнов вышел из ресторана, а там по-прежнему царствовала песня.

Из таинственного банкетного зала дружно, как по команде, вываливала толпа людей во главе с генералом. Не доходя до эстрады, этот новый хор ворвался в песню.

Эх, дороги...
Пыль да туман,
Холода, тревоги
Да степной бурьян.
Снег ли, ветер
Вспомним, друзья.
...Нам дороги эти
Позабыть нельзя.

Стихла, умолкла песня, но никто не шевельнулся.

Наконец генерал, точно так же, как он говорил по телевизору, спросил пианиста:

— С чего это вдруг... наши дороги?

— Да вот, — устало развел руками пианист, — человек один попросил.

— Какой человек?

Пианист посмотрел в сторону рожновского столика, но там, кроме Миши официанта, никого не было.

Миша взял со скатерти оставленные Рожновым деньги и увидел апельсины.

Он подхватил сетку и побежал в вестибюль.

Степаныч, как только увидел апельсины, всполошился. Схватил сетку, выскочил на улицу.

Он бежал среди людей в своей швейцарской форме и кричал громко:

— Эй, солдат! Вернись! Солдат!

Так Степаныч и растворился в толпе. Может, догонит он Рожнова, а может, и нет...

Новелла третья

По вечерней деревенской улице торопливо шел древний старик Силантий Миронович Бревнов. Иногда он даже бежать пытался, но это у него не получалось — стар был дед Силантий.

Он шел и не смотрел по сторонам. Спугнул гусенят, купавшихся в дорожной пыли, и возмущенная гусыня протестующе ругнулась вслед старику.

Взлохмаченная ничья собачонка увязалась за Бревновым. Виляла хвостом, подлизывалась, но он не оглянулся даже — не заметил.

И только когда уткнулся в толстуху Макаровну, общеизвестную деревенскую сплетницу, остановился старик.

— Ты куда это, Мироныч? — подозрительно спросила Макаровна.

— На кудыкину гору, — буркнул старик и стал обходить толстуху.

— Бают, письмо тебе принесли, и в магазине ты побывал...

Старик не повернулся даже, еще чаще ногами засеменил.

Вот он свернул к рожновскому дому.

Из калитки выпорхнула разнаряженная Валька Рожнова.

Столкнулась со стариком.

— Здравствуй, дедушка Сила!

— Куда это ты так выпендрилась, Валька?

— Вся деревня в театр едет, а вы не знаете, дедушка Сила! Сев-то закончили!

— Ну, ну, — буркнул старик и шагнул в калитку.

Посредине двора стоял Федор Васильевич Рожнов, а рядом с ним его внук Сережка.

Рожнов плел длиннющий кнут. Кнутовище было заткнуто за бревно коровника, и пеньковая змея, постепенно утончаясь, дотянулась почти до середины двора.

— А в конце мы волосья лошадиные вплетем, — объяснял Рожнов. — Как хлопнешь, вся деревня услышит...

Сережка первым заметил старика Бревнова. Закричал радостно:

— Дедушка Сила! А я завтра Зорьку пасти пойду!

Рожнов тоже оглянулся, увидел необычного Бревнова:

— Что стряслось, Силантий Миронович?

— Пойдем в горницу, Федюнька. Полина-то где?

— К Надежде в город укатила. Да чего приключилось-то с тобой?

Бревнов молча направился к крыльцу.

Рожнов передал кнут внуку, и, прихрамывая, пошел вслед за стариком.

Сережка остался во дворе.

Дед Силантий прошел в просторную горницу, опоясанную сплошной скамьей, заглянул в боковую комнату, потом взобрался на табурет, отдернул занавеску, оглядел палати. Убедившись, что в доме никого нет, сел на кушетку, примостился к столу.

Рожнов от порога наблюдал за стариком.

А тот страдальчески уставился на хозяина дома.

— Ох, не знаю, Федюнька, — горе у меня приключилось, али радость привалила. Посоветоваться прибег.

Старик суетливо полез за пазуху, достал фотографию. На ней, около легковой шикарной машины стояли дородный мужчина в белом костюме и надменная дама с оттопыренной губой. Между ними разместилась огромная со-

бака с высунутым языком, а по краям стояли два парня: один худой и длинный, а другой совсем пацан, Сережкиного возраста.

Рожнов старательно и в то же время с недоумением разглядывал фотографию.

А дед Силантий не отрывал глаз от лица Рожнова. Смотрел на него с надеждой. Наконец не выдержал.

— Ну, узнал?

Распахнулась дверь, и в горницу влетел Сережка.

— Дедушка! А к нам бригадир идет. И автобус перед воротами остановился.

Силантий Миронович торопливо сунул фотографию за пазуху.

Сережка исчез, а в комнате появился бригадир Николай Иванович.

Он поздоровался за руку с Силантием Мироновичем:

— Здравствуйте, Силантий Миронович!

Протянул руку Рожнову:

— Здравствуйте, Федор Васильевич! А я по ваши души зашел. Автобус задержал специально. Весь колхоз в театр собрался, а вы — в стороне.

— Театра мне только не хватало, — буркнул старик Бревнов.

— Однако не поеду я, — сказал Рожнов.— Полина к Надьке уехала, Валька в театр этот вырядилась, а корова не доена, Серега во дворе... Силантий Миронович вот пришел... Нет, не поеду я, Николай Иванович.

— Как хотите, «ребята», — рассмеялся бригадир. — Была бы честь предложена. Ну, ладно, счастливо вам.

Бригадир ушел.

Дед Силантий раскрыл окно, отодвинул ветку черемухи, выглянул наружу:

— Поехала машина... А бригадир-то в поле покатил...

Сам опять фотографию достал.

Снова Федор Васильевич уткнулся в нее. Морщил лоб, брови хмурил, но по глазам было видно — не знает он этих людей.

А старик Бревнов на Рожнова смотрел:

— Ну, узнал?

— Нет, Силантий Миронович, — покачал лысой головой Рожнов. Потом глянул на потускневшего старика, решил, видно, угодить ему, сказал неуверенно:

— Молодой-то, длинный, вроде как на нашего Мотю смахивает.

— «Мотю», «Мотю», — рассердился вдруг Бревнов. — Силантий это, а не Мотя.

— Какой Силантий?

— Бревнов Силантий, вот какой! Внук мой, стало быть!

Старик схватил фотографию. Остервенело тыкал в нее пальцами:

— Этого мальца Дональдом кличут, Дональд Бревнов. Бабу Паулой звать, собаку опять же по-нашему — Шарик... А это сын мой, твой бывший довоенный друг Степан Силантьевич Бревнов... Вот как оно обернулось, Федюнька.

Выговорился старик и обмяк весь. Руки опустились, фотография на пол выпорхнула.

Рожнов фотографию подобрал, снова в нее уставился:

— И вправду Степка! И вправду он, ядреный корень!

— Так скажи, Федюнька,— горе у меня или радость? — подал голос старик Бревнов.

Рожнов вместо ответа обнял старика:

— Степка Бревнов живой! Это же надо!

— Скажи,— спросил приободрившийся Силантий Миронович,— скажи, а меня никуда таскать не будут?

— За что же тебя таскать, Силантий Миронович?

— Так Степка-то в Австралию-страну угодил! Иностранцы там, не русские .. кенгуры... Как он там очутился? Может... может, а, Федюнька? Ведь вот ты, хоть хромой, без легких, а возвернулся!

— И я мог не вернуться, — нахмурился Рожнов. — Очень даже мог...

— Меня туда зовет, окаянный. И мать зовет, не знает, что померла. Про братанов спрашивает, а они оба на войне убитые, тоже, видать, не знает... Так радость, говоришь, а, Федюнька?

Старик сунул руку за пазуху, вытащил оттуда бутылку водки и поставил на стол.

Рожнов поднялся, прошел на кухоньку,

скрытую пестрой занавеской, и вскоре вернулся с двумя тарелками: в одной были щи, а в другой ломти хлеба, две ложки и пара граненых стаканов.

Дед Силантий разлил водку:

— Давай, Федюнька, царапнем, раз радость, говоришь.

Они чокнулись.

— За Степашку. — Старик опрокинул рюмку. Крякнул. Черпанул ложкой из чашки.

Рожнов только губы обмакнул. А может, и не обмакнул даже, но что не выпил ни капельки — это точно.

Старик Бревнов не обиделся, знал, видно, что не пьет Рожнов.

Он налил себе еще. Разом выпил. Тут же заметно захмелел. Заговорил вдруг:

— А чё мне делать в ей, в Австралии?.. Конечно, охота бы на их посмотреть. Младший-то на меня вроде смахивает... А мне пужливо, Федюнька. Уедешь, а домой, на Урал не вернешься. Помрешь там, похоронят на чужбине... А я уж себе место приготовил рядом со старухой. Чё молчишь-то, Федюнька?

Рожнов смотрел на фотографию. На друга своего довоенного Степку Бревнова смотрел.

А за окном начало темнеть. Ветка черемухи, все время заглядывавшая в окно, окуталась вечерней дымкой, стала еле различимой.

Дед Силантий начал поклевывать носом. Но изредка он пытался говорить:

— Степка, стервец... Один ведь я... Рожал, рожал вас, чертей. А вы все померли. Ванька с Колькой смертью храбрых, а ты... Приедешь сюда, Степка?

Приедешь, а? Чать та сторона милей, где пупок резан, а, Степка?

Старик всхлипнул, уронил голову на руки и притих... Уже не отрываясь от стола, чуть внятно бормотал:

— Вот напишет тебе Федюнька письмо... Он тебе все, все напишет...

Рожнов уложил старика на кушетку. Принес подушку.

Потом снова сел за стол, неотрывно смотрел на фотографию. Лицо его было скорбно и печально. Он смотрел на фотографию слезившимися глазами и молчал. Он молчал, но слышал свои слова-мысли:

— Чё же я тебе напишу, Степан? Каким ты теперь сделался? Вон и баба у тебя городская и автомобиль... А я на Польке женился. На той самой, из-за которой ты на курсы трактористов ехать отказался, а я поехал... Трех дочерей она мне родила — Верку, Надьку и Вальку. И по-прежнему живу я в своей деревне, в колхозе имени Чапаева... Здесь и мамашу твою, Павлу Афанасьевну похоронил. Вокруг могилки ее загородку сделал. Отец твой, Силантий Миронович, ежегодно и могилку и загородку подправляет... Так что же я напишу тебе? Машин эдаких у нас в деревне нет.

И собак таких тоже... Правда, вот в театр сегодня на автобусах поехали. Наши, чапаевские, — в театр, чуешь, Степан?

Хлопнула дверь — Макаровна в горницу втиснулась. Из сумки утюг вытащила и затараторила сразу:

— Слышь, Васильевич, наладь ради бога, разладился совсем...

Рожнов с трудом оторвался от своих мыслей. Поднялся навстречу толстухе, без охоты, как-то покорно взял утюг:

— Зайди утром.

— Вот спасибочка. А то у меня и белье на веревке, а утром дождь пойдет — кости ломит и в пояснице стреляет...

— Зайди утром, сделаю.

— А в деревне хоть шаром покати — в театр все ударились. Мало им клуба своего — по операм шастают. А сам-то бригадир в поле умчался, на мокрый лог — трактор там с Петькой спортили. Считай уж который час валандаются.

А чё они сделают? Один сопливый, другой ученый? Кончил бригадир институт, а трактор разве ему починить? Он уж и в район оттелефонил, что отсеялись...

Рожнов все время вялый, обмякший стоял перед Макаровной, но как она о тракторе заговорила, встрепенулся враз, глаза острыми, колкими сделались, и в голосе твердость появилась:

— Все, Макаровна! До утра завтрашнего!

Но словоохотливая Макаровна вдруг увидела спящего на кушетке Силантия Мироновича — даже шею вытянула:

— То-то Нинка продавщица сказывала, старик Бревнов пить зачал. Водки накупил...

Но Рожнов уже не слушал толстуху. Он прошел в сенки, взял там большой переносной электрофонарь, подтолнул чуть Макаровну, закрыл перед ней дверь и шустро похромал за калитку.

Он шел по родной деревенской улице. Темные окна домов смотрели на Рожнова. Луна высвечивала длинные шеи колодезных журавлей. Но темноту леса на горе одолеть не могла. У нового клуба горели огни. И отчетливо было видно старую афишу. И на афише слова, много слов, но Рожнов прочитал только: «Концерт колхозной самодеятельности. Поет Валентина Рожнова».

Крякнул довольно Федор Васильевич и дальше захромал.

За околицей засветилась узенькая речка. Из кустов упоенно заливалась какая-то пичуга, но ее дружно и небезуспешно перекрывал лягушачий хор.

— К ненастью разгорланились, — добродушно проворчал Рожнов...

Он ступил на хлипкий дощатый мостик и перешел на другой берег.

Сразу от берега начиналась пашня. Рожнов пошел прямиком к мокрому логу.

А кругом была ночь. И луна и звезды — все как полагается.

Еще издали, среди огромного черного поля, Рожнов увидел факел.

Рожнов шел, факел приближался.

Вот уже видно колесный трактор и темнеющую сзади него сеялку.

Факел держал в руках высокий парень — Петя тракторист. Он светил Николаю Ивановичу, устряпавшемуся в гари и масле.

Рожнов подошел вплотную. Включил свой фонарь:

— Брось факел, Петя.

— Дядя Рожнов! — обрадовался тракторист.

— Выручай, Федор Васильевич, — вылез из мотора Николай Иванович. — Запурхались мы с Петром.

Рожнов передал фонарь бригадиру:

— Посвети... так... левее чуток. Ближе, ближе.

— Я думаю, с картером что-то. Другую машину до утра не успеем пригнать. Выручай, Федор Васильевич. Я ведь уж и сводку в район сдуру отправил.

Рожнов погрузился в мотор. Взял фонарь, сам себе посветил. Вылез наконец. Скомандовал:

— Дуй, Петя, ко мне домой. Паяльная лампа в сенях стоит, принесп. Побыстрей только, скоро ненастье будет.

Петя беспрекословно исчез в темноте.

А Рожнов на землю опустился, пот с лица ладонью смахнул. Достал ведро, слил бензин. Ветошью стал протирать мотор.

...Потом они отошли в сторонку, присели в меже.

Рожнов снова грустным сделался, сидит, нахохлился.

— Для чего лампа-то? — спросил Николай Иванович.

— Трещина у пускача. Запаять надо. Я этот трактор с зимы знаю, навоз на нем возил.

И снова о чем-то задумался Рожнов.

А Николай Иванович сетовал:

— Ну и нагрешил я сегодня: сводку в район отбарабанил, весь народ в город отпустил, сам вместо прицепщика Петру хотел помочь... Да и сеять-то осталось чуть больше гектара. Рано утром начальство из района приедет — поля смотреть.

Пока они сидели, Рожнов все время о своем думал. И по тому, как он спросит сейчас Николая Ивановича, угадать можно — о чем думал Рожнов.

А спросил он так:

— Николай Иванович, мог бы ты не в России жить?

Опешил Николай Иванович.

— Как «не в России»?

— Ну, в Австралии, например, или в другой какой Канаде?

— А ты, Федор Васильевич?

— Чё я? Чё я? — рассердился вдруг Рожнов. — Я же здесь сызмальства, я всех лягушек в речке знаю... воевал, чтоб они всю мою жизнь по-русски квакали... Тебя спросили, так ты отвечай, ядреный корень.

А Николай Иванович тоже обиделся, даже на «вы» стал разговаривать.

— А почему это вы такие вопросы задаете? Я не только из России, я с Урала никуда уезжать не собираюсь.

— Погоди, Николай Иванович. Ты же умный, ты же институт кончил. Вот объясни мне, почему, почему ты не хочешь туда? А если машина у тебя будет, баба городская расфуфыренная, ну еще чего там тебе надо...

Даже вскочил бригадир. Руками машет, что-то сказать хочет, а не может. Рот у него открывается, а слов нет.

Рожнов сидит. На бригадира смотрит, слов ждет.

И тот сказал вдруг спокойно:

— Трудно мне сразу ответить, Федор Васильевич. Но точно знаю: за морем веселье — да чужое, а у нас горе — да свое.

И в это время со стороны деревни донеслась песня. Сначала был слышен мотив, но потом долетели еле различимые слова:

Ой, рябина кудрявая, белые цветы,
Ой, рябина, рябинушка...

— Наши из театра вернулись, — сказал Николай Иванович.

— Моей Вальки голос, — вздохнул Рожнов.

И тут же появился запыхавшийся Петр, с паяльной лампой в руках.

Все трое направились к трактору.

Петя разжег лампу, и они с Рожновым полезли в мотор.

А Николай Иванович стоял у трактора и думал о чем-то.

Он, наверное, даже не слышал разговора Рожнова с Петей.

— Видишь трещинка? Из-за нее и глох мотор.

— Как же ее увидишь, дядя Рожнов, такую махонькую.

— А ты чутьем смотри, раз тракторист. Свети фонарем-то. Сейчас все наладим. До утра отсеемся.

И тут закричал Николай Иванович:

— Федор Васильевич! А самое главное — с такими, как ты, жить хочу! А такие только в России могут быть!

Рожнов от работы оторвался, посмотрел внимательно на бригадира:

— Иди домой, Николай Иванович, сейчас уже всё, управимся мы с Петей. Вздремни малость, пока районные не приехали.

И Николай Иванович послушно утонул в темноте.

...Луна уже заметно потускнела. Высветилось небо на востоке.

Рожнов оторвался от мотора. Встал на землю. Разогнул спину, охнул, за поясницу схватился. Сказал хрипло:

— Пробуй!

Петя в кабину прыгнул, трактор чихнул раз-другой и смирился — заработал.

Рожнов с поясницы руку опустил, заковылял к сеялке. Встал на приступок, в бункер заглянул, пошевелил зерно, улыбнулся по-доброму. Крикнул:

— Давай, Петя!

...На черной пашне копошился трактор. Круг за кругом опоясывал пашню. И круги эти становились все уже и уже.

Иногда Рожнов соскакивал с подставки, опускался на черную, распаренную землю, ворошил ее, улыбался.

А майское солнце уже проснулось. Его еще не видно, а лучи уже выглянули из-за горизонта и подсветили лес. Но тучи пробить они не могут. А небо все укутано тучами. Поглядывает на небо Рожнов, а лицо радостное, веселое.

— Давай, давай, ядреный корень! — кричит он Пете.

И когда хлынул дождь, Рожнов вовсе обрадовался: поднял лицо кверху, смеется, выговаривает, как маленький:

— Дождик, дождик пуще, дам тебе гущи!

Все лицо у Рожнова мокрое, и пиджак мокрый:

— Хлеба каравай, весь день поливай!

Трактор остановился посредине пашни.

— Все! — закричал Петя. — Все, дядя Рожнов,, кончили!

Рожнов похромал к трактору, забрался в кабину.

Дождь рьяно барабанил по брезентовой крыше.

Петя улыбался изо всех сил:

— Успели!

А Рожнов грустный почему-то сидел. Опять таким же сделался, когда рядом Николай Иванович был. И опять так же спросил:

— Слышь, Петя, а ты мог бы вот отсюда, с Урала уехать?

— Я? Я запросто, дядя Рожнов. Я зимой уже ездил, в марте. Помните, когда пурга-то была? Выдали мне в правлении путевку, вали, говорят, Петро, в Сочи, отдыхай, раз ты так работаешь. Ну и поехал я. До нашей станции еле добрался, полные пимы снегу набрал. Приехал в эти самые Сочи, а там море плещется, цветы цветут, дождик капает, а я в пимах и чуни с собой не взял. Понимаешь, дядя Рожнов, все в босоножках, а я в пимах. За мной толпы народа ходили, как за космонавтом.

— А в Австралию ты бы, Петя, поехал? Насовсем?

Петя удивленно посмотрел на Рожнова:

— А что, разве я на чокнутого похож, дядя Рожнов? Так просто, посмотреть поеду. Только сначала вокруг Европы. Мне на греков поглядеть охота. Не видал я живых греков, дядя Рожнов. А бригадир на комсомольском собрании говорил, что, если нынче пшеница родит, как в прошлом году, кое-кто вокруг Европы поедет...

— Поутих вроде дождь-то, — сказал Рожнов. — Пойди, отцепи сеялку.

Петя спрыгнул с трактора.

А Рожнов в сторону деревни глянул — «газик» увидел.

Рожнов на землю опустился и сторонкой к дому подался. В какую-то балочку сошел и не видно его стало.

Вытащил Петя штырь, разогнулся, а Рожнова и след простыл.

А «газик» — вот он, рядом. Кроме бригадира там еще люди, по одежде судя — начальство.

— А где Федор Васильевич? — спросил бригадир.

Петя только плечами пожал.

...А Рожнов неторопливо шел среди зареванных берез и сосен. Слезы свисали почти с каждого листочка, с каждой иголочки. Подсвеченные солнцем, капли казались слезами радости.

Весь лес после дождя светился, а солнечные лучики словно играли в догонялки, прыгали с одного ствола на другой.

Рожнов и не заметил, как метнулась от него в страхе белка.

А вот зайчонка крохотного он разглядел. Склонился над ним, пожурил:

— Ты что это, малец, к самой деревне прискакал. Какая же мать тебя тут отыщет? А если собака прибежит?

Зайчонок понял Рожнова — неуклюже поскакал в глубь леса.

Утро было в разгаре, когда Рожнов подошел к своему дому. За воротами раздавались какие-то громкие щелчки.

Рожнов открыл калитку и увидел Сережку.

Внук стоял посредине двора и с явным удовольствием нахлестывал кнутом.

Увидел деда:

— Сейчас Валя подоит, и я Зорьку в стадо погоню. А еще я утюг наладил. Спираль там сгорела, ядреный корень.

— Молодец, — Рожнов взял у Сережки кнут, внимательно осмотрел конец.

— Я волосянку вплел, — сказал Сережка.

— Вижу. Ты только когда хлещешь, на себя резче дергай. Отойди-ка.

Рожнов размахнулся и грохнул кнутом, как из пушки выстрелил.

Из коровника в это время вышла Зорька, а за ней, с подойником в руках, Валентина:

— Тише вы, дедушку Силу напугаете.

Рожнов пошел навстречу дочери.

А Сережка распахнул ворота и вместе с Зорькой вышел на улицу.

Рожнов подошел к дочери. Оглядел ее:

— Чё это ты сегодня? Не такая какая-то.

Валентина стояла перед отцом и старалась спрятать радость на лице. Даже слова сердитые сказала:

— Сережа опять Зорьку вчера не подоил. Вымя затвердело.

— Пусть учится, — сказал Рожнов и сел на ступеньку крыльца, загородив вход в дом.

Снова его лицо сделалось грустным и задумчивым. Третий раз оно уж такое: когда с Николаем Ивановичем сидел на меже, когда Пете об Австралии вопрос задавал и вот сейчас.

— Слышь, Валентина. Слышь, дочка! А могла бы ты...

И стоявшая с таинственным видом Валентина выпалила вдруг:

— А меня вчера Матвей Захаров замуж позвал!

Посмотрел на счастливую дочь Рожнов и ничего не спросил. Поднялся и в дом пошел.

Он прикрыл за собой дверь, снял мокрый пиджак, и тут же дед Силантий оторвал голову от кушетки.

— Никак вздремнул я маленько, — забормотал старик. — Ты куда ходил, Федюнька?

— До ветру...

Прошла на кухню Валя с подойником.

Туда же Рожнов заглянул, взял с полки яйца, шепнул дочери:

— Ты не торопись с Мотькой-то. С матерью посоветуйся.

Снова подошел к столу, положил яйца:

— Завтракать будешь, Силантий Миронович?

— Завтракать? — удивился Бревнов. — Неужто утро? Это надо же, с бутылешки уснул! Совсем как старик.

Силантий Миронович оправил рубаху, подошел к умывальнику, смочил бороду, вытерся рушником.

— Пойду я... Спасибо тебе, Федюнька... Так радость, говоришь?

— Я ему письмо напишу, Степану-то, — вдруг сказал Рожнов.

Старик печально, с болью посмотрел на Рожнова, простонал:

— Эх бы...

— Может, поешь чего? Валька молоко цедит!

— Пойду, — старик еще раз одернул рубаху и вышел из горницы.

А Рожнов надколупнул яйцо, круто посолил его и выпил. Вышел во двор. Подставил к сараю лестницу и полез к голубям.

А тем временем Силантий Миронович шел по деревне. Теперь он не торопился, шел степенно, как полагается старым людям.

Дождик давно перестал. Небо и солнце купались в лужах.

А из одной лужи их выгнали гуси. Кургузые гусенята трепыхались в воде, а гусак с гусыней бдительно стояли на посту.

И не напрасно стояли: откуда-то выскочила взлохмаченная собачонка и с лаем кинулась на «гусиную» лужу.

Гусак смело ринулся вперед, собачонка, поджав хвост, пустилась наутек.

Дед Силантий тоже пугнул собаку:

— Я вот тебе, варначка! Делать тебе нечего!

Гуси благодарно прогоготали Бревнову.

...Дальше идёт дед.

Навстречу опять Макаровна спешит:

— Ты откуда это, Мироныч?

— С кудыкиной горы.

— Не знаешь, наладил мне Васильевич утюг?

— Наладил, поди...

Макаровна доложила:

— У конторы списки вывесили, кто награжден чем...

— Иди, пди за утюгом, — стал обходить Макаровну старик Бревнов.

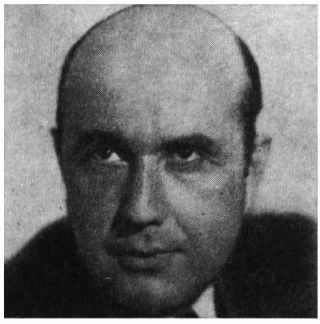
И они разминулись.

Они уходили друг от друга все дальше и дальше. И раскрывалась панорама деревни: и дома, и далекие поля, и леса, и стадо коров вдалеке. А надо всем этим, высоко в небе кружила голубиная стая.

Свердловск

В подготовке материалов этого номера принимали участие С. Вишняков, Х. Гусейнов, М. Дорфман, В. Забродин, А. Иванов, Н. Карасик, И. Кейдошюте, В. Кичин, С. Кружков, Н. Савицкий, Е. Семенов, М. Черненко, Д. Шацилло.

Поздравляем



с 60-летием

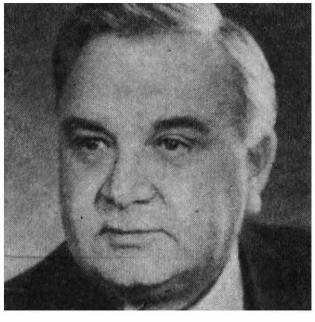
ИЗРАИЛЕВА МИХАИЛА МАРКОВИЧА, заслуженного деятеля искусств Молдавской ССР, режиссера, поставившего целый ряд документальных и научно-популярных фильмов и художественные фильмы «Я вам пишу...», «Орлиный остров» (совместно с М. Рошаль), «Армагеддон», «Зарубки на память» (совместно с Н. Гибу)

с 60-летием

РОЗОВА ВИКТОРА СЕРГЕЕВИЧА, писателя, по сценариям которого были поставлены картины «В добрый час», «Летят журавли», «Неотправленное письмо» (написан совместно с Г. Колтуновым и В. Осиповым), «Шумный день», «В день свадьбы», «За все в ответе»

с 60-летием

САВЕЛЬЕВУ ЭРУ МИХАЙЛОВНУ, заслуженного деятеля искусств РСФСР, снимавшую фильмы «Во имя Родины», «Человек № 217» (оба совместно с Б. Волчеком), «Арена смелых», «Челкаш», «Семья Ульяновых», «Баллада о солдате» (совместно с В. Николаевым), «Воскресение» (1-я серия), «Наш дом», «Человек, которого я люблю», «По Руси», «Расплата» и другие



с 60-летием

ХОХРЯКОВА ВИКТОРА ИВАНОВИЧА, народного артиста РСФСР, лауреата Государственных премий СССР, снимавшегося во многих фильмах, среди которых «Во имя жизни», «Молодая гвардия», «Повесть о настоящем человеке», «Судьба барабанщика», «А если это любовь?», «Ошибка Оноре де Бальзака»

с 50-летием

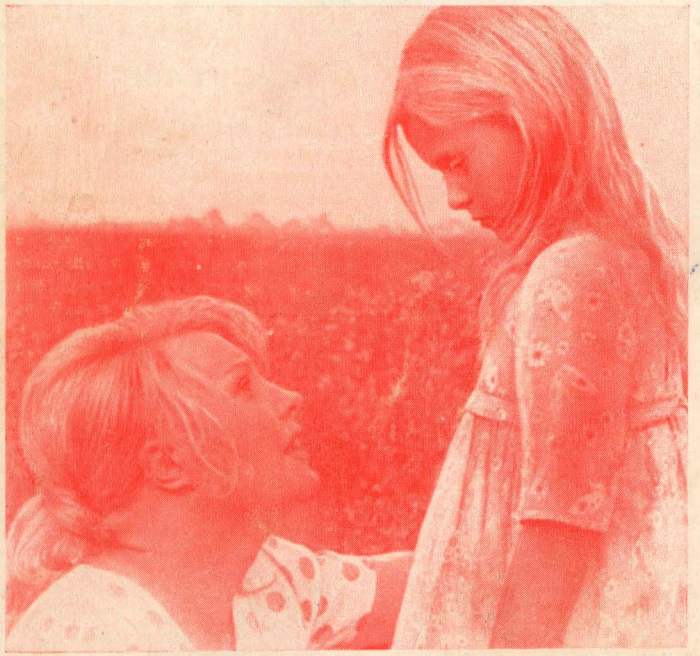
МЯГКОВА АЛЕКСАНДРА ВАСИЛЬЕВИЧА, заслуженного деятеля искусств Кабардино-Балкарской АССР, художника, принимавшего участие в создании картин «Песня табунщика», «Лавина с гор», «Испытательный срок», «Аленка», «Я шагаю по Москве», «Человек, которого я люблю», эпопеи «Освобождение» и других

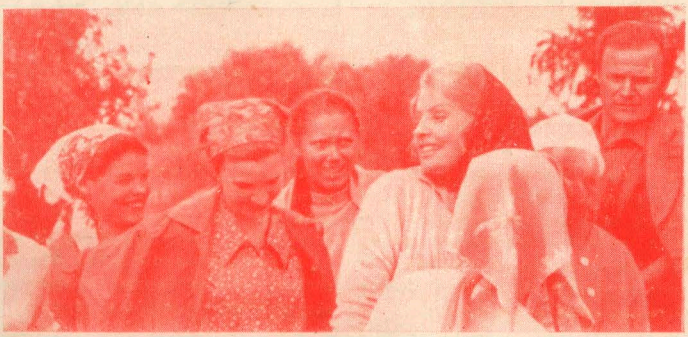
с 60-летием

ДЖАЛАЛЯНА АРТАШЕСА СЕМЕНОВИЧА, заслуженного деятеля искусств Армянской ССР, лауреата Государственной премии Армении, оператора, принимавшего участие в создании картин «Песня первой любви», «О моем друге», «Рожденные жить», «Кольца славы», «Чрезвычайное поручение», «Взрыв после полуночи» и других

ИСКУССТВО КИНО 8

1973





Индекс 70402